

A CULTURA POPULAR
NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO



HUCITEC

MIKHAIL BAKHTIN

A CULTURA POPULAR NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO

O Contexto de François Rabelais

Editora Universidade de Brasília

3.^a edição



Linguagem e Cultura 12

direção de
Carlos Vogt
Eny Pulcinelli Orlandi

LINGUAGEM E CULTURA

TÍTULOS EM CATÁLOGO

Cavalaria em Cordel, Jerusa Pires Ferreira

Marxismo e Filosofia da Linguagem, Mikhail Bakthin

Linguagem, Pragmática e Ideologia, Carlos Vogt

Prosa de Ficção em São Paulo: Produções e Consumo, Teresinha Aparecida Del Fiorentino

Do Vampiro ao Cafajeste: Uma Leitura da Obra de Dalton Trevisan, Berta Waldman

Primeiras Jornadas Impertinentes: o Obsceno, Jerusa Pires Ferreira e Luís Milanesi (orgs.)

Videografia em Videotexto, Julio Plaza

Na Ilha de Maraputá: Mário de Andrade lê os Hispano-Americanos, Raul Antelo

A Vertente Grega da Gramática Tradicional, Maria Helena de Moura Neves

Poéticas em Confronto: "Nove Novena" e o Novo Romance, Sandra Nitrini

Psicologia e Literatura, Dante Moreira Leite

Osman Lins: Crítica e Criação, Ana Luiza Andrade

Questão de Literatura e de Estética (a Teoria do Romance), Mikhail Bakthin

Fazer Dizer, Querer Dizer, Claudine Haroche

The Spectator; O Teatro das Luzes: Diálogo e Imprensa no Século XVIII, Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke

A CULTURA POPULAR
NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO:
O CONTEXTO DE FRANÇOIS RABELAIS



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor

João Cláudio Todorov

Vice-Reitor

Sérgio Barroso de Assis Fonseca

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Diretor

Alexandre Lima

CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Emanuel Araújo

Alexandre Lima

Álvaro Tamayo

Aryon Dall Igna Rodrigues

Dourimar Nunes de Moura

Emanuel Araújo

Eurídice Carvalho de Sardinha Ferro

Lúcio Benedito Reno Salomon

Marcel Auguste Dardenne

Sylvia Ficher

Vilma Mendonça Figueiredo

Volnei Garrafa

A Editora Universidade de Brasília, criada em 15 de dezembro de 1969, tem como objetivo “editar obras científicas, técnicas e culturais, de nível universitário”.

Mikhail BAKHTIN

A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais

Tradução de Yara Frateschi

TERCEIRA EDIÇÃO


Edunb


HUCITEC

São Paulo-Brasília, 1996

© 1977 da Agência de Direitos de Autor da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (VAAP), Moscou, U.R.S.S. Título da edição original: *Tvorchestvo Fransua Rable i Narodnaia Cultura Srednevekovia i Renesansa*. Direitos de tradução (da versão francesa *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Ed. Gallimard, 1970) e de publicação em língua portuguesa reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia HUCITEC Ltda., Rua Gil Eanes, 713, 04601-042 São Paulo, Brasil. Telefone: (011) 543-0653. Vendas: (011) 530-4532. Fac-símile: (011) 530-5938.

**Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch, 1895-1975

B142c A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de
François Rabelais/ Mikhail Bakhtin; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo:
HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

3.ed. (Linguagem e Cultura)

ISBN 85-271.0019.3

1. Cultura — História — Século 16 2. Rabelais, François, 1494-1553 — Crítica
e interpretação 3. Sátira — História e crítica I. Título. II. Série.

87.1786

CDD - 847.3
- 809.7
909.5

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura: Século 16: História 909.5
2. Sátira e humor: História e crítica 809.7
3. Sátira e humor: Século 16: Literatura francesa 847.3
4. Século 16: Cultura: História 909.5
5. Século 16: Cultura: História 909.5

DO MESMO AUTOR NA EDITORA HUCITEC

Marxismo e Filosofia da Linguagem

Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	
APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA	1
<i>Capítulo Primeiro</i>	
RABELAIS E A HISTÓRIA DO RISO	51
<i>Capítulo Segundo</i>	
O VOCABULÁRIO DA PRAÇA PÚBLICA NA OBRA DE RABELAIS	125
<i>Capítulo Terceiro</i>	
AS FORMAS E IMAGENS DA FESTA POPULAR NA OBRA DE RABELAIS	171
<i>Capítulo Quarto</i>	
O BANQUETE EM RABELAIS	243
<i>Capítulo Quinto</i>	
A IMAGEM GROTESCA DO CORPO EM RABELAIS E SUAS FONTES	265
<i>Capítulo Sexto</i>	
O "BAIXO" MATERIAL E CORPORAL EM RABELAIS ..	323
<i>Capítulo Sétimo</i>	
AS IMAGENS DE RABELAIS E A REALIDADE DO SEU TEMPO	385

As notas do Autor estão chamadas em algarismos arábicos; as da edição francesa em asteriscos. As letras latinas identificam as notas da Tradutora e uma única nota da edição inglesa (página 7).

Introdução

APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

No nosso país, Rabelais é o menos popular, o menos estudado, o menos compreendido e estimado dos grandes escritores da literatura mundial.

No entanto, Rabelais ocupa um dos primeiros lugares entre os autores europeus. Belinski* qualificou-o de gênio, de “Voltaire” do século XVI, e a sua obra como uma das melhores de todos os tempos. Os especialistas europeus costumam colocar Rabelais — pela força de suas idéias e de sua arte, e por sua importância histórica — imediatamente depois de Shakespeare, por vezes mesmo ao seu lado. Os românticos franceses, principalmente Chateaubriand e Hugo, classificaram-no entre os mais eminentes gênios da humanidade de todos os tempos e de todos os povos. Ele foi considerado, e ainda o é, não apenas como um escritor de primeiro plano, no sentido próprio do termo, mas também como um sábio e um profeta. Eis um julgamento significativo de Michelet:

“Rabelais recolheu sabedoria na *corrente popular dos antigos dialectos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos.*

“E através desses *delírios* aparecem com toda a grandeza o gênio do século e sua *força profética*. Onde ele não chega a descobrir, ele entrevê, *promete*, dirige. Na floresta dos sonhos, vêem-se sob cada folha os frutos que colherá o *futuro*. Este livro todo é o *ramo de ouro*.”¹

Evidentemente, todos os julgamentos e apreciações desse tipo são muito relativos. Não pretendemos decidir se é justo colocar Rabelais ao lado de Shakespeare, acima ou abaixo de Cervantes, etc. Não

* Belinski Vissarion (1811-1848), líder da crítica e da filosofia russa de vanguarda.

¹ Michelet: *História da França*, Ed. Flammarion, t. IX, p. 466. O *ramo de ouro* profético que a Sibila confiou a Enéias. (Nas citações, os *itálicos* são do autor).

resta dúvida de que o lugar histórico que ele ocupa entre os criadores da nova literatura européia está indiscutivelmente ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes. Rabelais influenciou poderosamente não só nos destinos da literatura e da língua literária francesas, mas também na literatura mundial (provavelmente no mesmo grau que Cervantes). É também indubitável que foi o *mais democrático* dos modernos mestres da literatura. Para nós, entretanto, sua principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes *populares*, fontes específicas (as que Michelet cita são com certeza bastante exatas, mas estão longe de serem exaustivas); essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística.

É justamente esse caráter popular peculiar e, poderíamos dizer, radical, de todas as imagens de Rabelais que explica que o seu futuro tenha sido tão excepcionalmente rico, como o sublinhou exatamente Michelet. É também esse caráter popular que explica “o aspecto não-literário” de Rabelais, isto é, sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até aos nossos dias, independentemente das variações que o seu conteúdo tenha sofrido. Rabelais recusou esses moldes muito mais categoricamente do que Shakespeare ou Cervantes, os quais se limitaram a evitar os cânones clássicos mais ou menos estreitos de sua época. As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de “caráter não-oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo.

Daí a solidão particular de Rabelais nos séculos seguintes: impossível chegar a ele seguindo qualquer dos caminhos batidos que a criação artística e o pensamento ideológico da Europa burguesa adotaram nos quatro séculos que o separam de nós. E mesmo se nesse intervalo encontramos numerosos admiradores entusiastas de Rabelais, em nenhuma parte achamos claramente formulada uma compreensão total de sua obra.

Os românticos, que redescobriram Rabelais, da mesma forma como haviam redescoberto Shakespeare e Cervantes, não souberam encontrar a chave para decifrá-lo e não passaram jamais de uma maravilhada surpresa diante dele. Muitos são os que Rabelais fez recuar e ainda faz; a maior parte, por falta de compreensão. As imagens rabelaisianas inclusive continuam ainda em grande parte enigmáticas.

A única maneira de decifrar esses enigmas é empreender um estudo em profundidade das suas *fontes populares*. Se Rabelais nos aparece como um solitário, sem afinidades com outros grandes escritores dos últimos quatro séculos, podemos pelo contrário afirmar que, diante

do rico acervo atualizado da literatura popular, são precisamente esses quatro séculos de evolução literária que se nos apresentam isolados e isentos de afinidades, enquanto que *as imagens de Rabelais estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar da cultura popular.*

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada.

Claro, Rabelais é difícil. Em compensação, a sua obra, se convenientemente decifrada, permite iluminar a cultura *cômica* popular de vários milênios, da qual Rabelais foi o eminente porta-voz na literatura. Assim, o romance de Rabelais deve ser a chave dos esplêndidos santuários da obra *cômica* popular, que permaneceram quase incompreendidos e pouco explorados. Antes de abordá-los, é fundamental possuir essa chave.

A presente introdução propõe-se colocar o problema da cultura *cômica* popular na Idade Média e no Renascimento, discernir suas dimensões e definir previamente suas características originais.

Como já observamos, o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário. Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas idéias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos. Isso nos permite afirmar, sem exagero, que a profunda originalidade da antiga cultura *cômica* popular não foi ainda revelada.

No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações — as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros,

palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. — possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.

As múltiplas manifestações dessa cultura podem subdividir-se em três grandes categorias:

1. *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);

2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;

3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasões* populares, etc.).

Essas três categorias que, na sua heterogeneidade, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras.

Vamos definir previamente cada uma das três formas.

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” (*festa stultorum*) e a “festa do asno”; existia também um “riso pascal” (*risus paschalis*) muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das “festas do templo”, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, e animais “sábios”). A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval. O mesmo ocorria com as festas agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberada-

mente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura européia nos séculos seguintes.

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócias paródicos. Há pouco tempo que os especialistas do folclore começaram a interessar-se pelos ritos e mitos cômicos.²

Entretanto, nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”. Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores. Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto. Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas — algumas mais cedo, outras mais tarde — adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia.

Quais são as características específicas das formas dos ritos e espetáculos cômicos da Idade Média e, antes de mais nada, qual é a sua natureza, isto é, qual é o seu modo de existência?

Não se trata naturalmente de ritos religiosos, no gênero, por exemplo, da liturgia cristã, à qual eles se relacionam por laços gené-

² Vejam-se as interessantíssimas análises dos sócias cômicos e as reflexões que elas suscitam, na obra de E. Meletinski: *A origem da epopéia heróica*, Moscou, 1963 (em russo).

ticos distantes. O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana.

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo*, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.

A idéia do carnaval foi percebida e manifestou-se de maneira muito sensível nas saturnais romanas, experimentadas como um retorno efetivo e completo (embora provisório) ao país da idade de ouro. As tradições das saturnais permaneceram vivas no carnaval da Idade Média, que representou, com maior plenitude e pureza do que outras festas da mesma época, a idéia da renovação universal. Os outros festejos de tipo carnavalesco eram limitados e encarnavam a idéia do carnaval de uma forma menos plena e pura; no entanto, a idéia subsistia e era concebida como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial).

Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte

maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada.

Os bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). Os bufões e bobos, como por exemplo o bobo Triboulet,^a que atuava na corte de Francisco I (e que figura também no romance de Rabelais), não eram atores que desempenhavam seu papel no palco (à semelhança dos comediantes que mais tarde interpretariam Arlequim, Hans Wurst, etc.). Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos.

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência.

O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.

Todas essas formas apresentavam um elo exterior com as festas religiosas. Mesmo o carnaval, que não coincidia com nenhum fato da história sagrada, com nenhuma festa de santo, realizava-se nos últimos dias que precediam a grande quaresma (daí os nomes franceses de *Mardi gras* ou *Carême-prenant* e, nos países germânicos, de *Fastnacht*). O elo genético que une essas formas aos festejos pagãos agrícolas da Antigüidade, e que incluem no seu ritual o elemento cômico, é mais essencial ainda.

As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma *forma primordial*, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. Os "exercícios" de regulamentação e aperfeiçoamento do processo do trabalho coletivo, o "jogo no trabalho", o descanso ou a trégua no trabalho nunca

^a Fevrial ou Le Feurial, era o bobo da corte de Francisco I e de Luís XII. Ele aparece repetidamente em Rabelais com o nome de Triboulet (NT inglesa).

chegaram a ser verdadeiras *festas*. Para que o sejam, é preciso um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e das idéias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daquele dos *fins superiores* da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa.

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos — nas formas concretas das diferentes festas — que criaram o clima típico da festa.

Sob o regime feudal existente na Idade Média, esse caráter de festa, isto é, a relação da festa com os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só podia alcançar sua plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância.

Por outro lado, as festas oficiais da Idade Média — tanto as da Igreja como as do Estado feudal — não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam essa segunda vida. Pelo contrário, apenas contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo. O elo com o tempo tornava-se puramente formal, as sucessões e crises ficavam totalmente relegadas ao passado. Na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. Assim, a festa oficial traía a *verdadeira* natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro,

das alternâncias e renovações! Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero.

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica, da qual encontraremos numerosas amostras em Rabelais.

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo, na Antigüidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados

do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular.

Na presente introdução, limitamo-nos a tratar muito rapidamente da linguagem das formas e símbolos carnavalescos, dotados de uma riqueza e originalidade surpreendentes. O objetivo essencial de nosso estudo é tornar compreensível essa linguagem semi-olvidada, da qual alguns matizes já nos parecem obscuros. Porque foi essa a linguagem que Rabelais utilizou. Sem conhecê-la bem, não poderíamos compreender verdadeiramente o sistema de imagens rabelaisianas. Lembremo-nos de que essa linguagem carnavalesca foi empregada também, de maneira e em proporção diversas, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara e Quevedo; e também pela “literatura dos bufões alemães” (*Narrenliteratur*), Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen e outros. Sem conhecer essa linguagem, é impossível conhecer a fundo e em todos os seus aspectos a literatura do Renascimento e do barroco. Não só a literatura, mas também as utopias do Renascimento e a sua própria concepção do mundo estavam profundamente impregnadas pela percepção carnavalesca do mundo e adotavam freqüentemente suas formas e símbolos.

Explicaremos previamente a natureza complexa do riso carnavalesco. É, antes de mais nada, um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova

com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.

Devemos assinalar especialmente o caráter utópico e o valor de concepção do mundo desse riso festivo, dirigido contra toda superioridade. Ele mantém viva ainda — mas com uma mudança substancial de sentido — a burla ritual da divindade, tal como existia nos antigos ritos cômicos. Mas todos os elementos culturais limitados desapareceram, e apenas subsistem os elementos humanos, universais e utópicos.

Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial. Sua obra permite-nos penetrar na natureza complexa e profunda desse riso.

O problema do riso popular deve ser colocado de maneira conveniente. Os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como um humor satírico negativo (designando dessa forma a Rabelais como autor exclusivamente satírico), seja como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força. Geralmente seu caráter ambivalente passa despercebido.

Passemos agora à segunda forma de cultura cômica popular: as obras verbais (em língua latina e vulgar). Não se trata de folclore (embora algumas dessas obras em língua vulgar possam ser consideradas assim). Essa literatura está imbuída da concepção carnavalesca do mundo; utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnaval e, na maioria dos casos, estava fundamentalmente ligada aos festejos de tipo carnavalesco cuja parte literária costumava representar.³ Nessa literatura, o riso era ambivalente e festivo. Por sua vez, essa literatura era uma literatura festiva e recreativa, típica da Idade Média.

Já dissemos que as celebrações carnavalescas ocupavam um importante lugar na vida das povoações medievais, inclusive do ponto de vista da sua duração: nas grandes cidades chegavam a durar três meses por ano no total. A influência da concepção carnavalesca do

³ Uma situação análoga se observava na Roma antiga, onde as ousadias das saturnais se transmitiam à literatura cômica.

mundo sobre a visão e o pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca. Não apenas os escolares e os clérigos, mas também os eclesiásticos de alta hierarquia e os doutos teólogos permitiam-se alegres distrações durante as quais repousavam da sua piedosa gravidade, como no caso dos “jogos monacais” (*Joca monacorum*), título de uma das obras mais apreciadas da Idade Média. Nas suas celas de sábios escreviam tratados mais ou menos paródicos e obras cômicas em latim.

A literatura cômica medieval desenvolveu-se durante todo um milênio e mais ainda, se considerarmos que seus começos remontam à Antigüidade cristã. Durante esse longo período, essa literatura sofreu, evidentemente, mudanças muito substanciais (menos sensíveis, contudo, na literatura em língua latina). Surgiram gêneros diversos e variações estilísticas. Apesar de todas as distinções de época e de gênero, essa literatura permanece — em maior ou menor medida — a expressão da concepção do mundo popular e carnavalesca, e emprega, portanto, a linguagem das suas formas e símbolos.

A literatura latina paródica ou semiparódica estava extremamente difundida. Possuímos uma quantidade considerável de manuscritos nos quais toda a ideologia oficial da igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso.

Uma das obras mais antigas e célebres desta literatura, *A ceia de Ciprião* (*Coena Cypriani*), travestiu num espírito carnavalesco toda a Sagrada Escritura (Bíblia e Evangelhos). Essa paródia estava autorizada pela tradição do “riso pascal” (*risus paschalis*) livre; nela encontramos ecos longínquos das saturnais romanas. Outra obra muito antiga do mesmo gênero, *Vergilius Maro grammaticus*, é um erudito tratado semiparódico sobre a gramática latina, ao mesmo tempo que uma paródia da sabedoria escolástica e dos métodos científicos dos começos da Idade Média. Essas duas obras, que se situam na confluência da Antigüidade e da Idade Média, inauguram a literatura cômica medieval em latim e exercem uma influência preponderante sobre suas tradições. Sua popularidade persistiu quase até a época do Renascimento.

Posteriormente, surgem dúplices paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso. É o que se chama a *parodia sacra*, um dos fenômenos mais originais e ainda menos compreendidos da literatura medieval. Sabemos que existem numerosas liturgias paródicas (Liturgia dos beberões, Liturgia dos jogadores, etc.), paródias das leituras evangélicas, das orações, inclusive as mais sagradas (como o pai-nosso, a ave-maria, etc.), das litânias, dos hinos religiosos, dos salmos, assim como de diferentes sentenças do Evangelho, etc. Escre-

veram-se testamentos paródicos (“Testamento do porco”, “Testamento do burro”), epitáfios paródicos, decisões paródicas dos concílios, etc. Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela Igreja. Uma parte era composta e existia sob a égide do “riso pascal” ou do “riso de Natal”, a outra (liturgias e orações paródicas) estava em relação direta com a “festa dos tolos” e era interpretada nessa ocasião.

Além disso, existiam outras variedades da literatura cômica latina, como, por exemplo, as disputas e diálogos paródicos, as crônicas paródicas, etc. Seus autores deviam possuir seguramente um certo grau de instrução — em alguns casos muito elevado. Eram os ecos do riso dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos muros dos mosteiros, universidades e colégios.

A literatura cômica latina da Idade Média chegou à sua apoteose durante o apogeu do Renascimento, com o *Elogio da loucura* de Erasmo (uma das criações mais eminentes do riso carnavalesco na literatura mundial) e com as *Cartas de homens obscuros* (*Epistole obscurorum virorum*).

A literatura cômica em língua vulgar era igualmente rica e mais diversificada ainda. Nela encontramos escritos análogos à *parodia sacra*; preces paródicas, homilias paródicas (chamadas em França *sermons joyeux*), canções de Natal, lendas sagradas paródicas, etc. No entanto, o que dominava eram sobretudo as paródias e travestis laicos que escarneciam do regime feudal e sua epopéia heróica. É o caso das epopéias paródicas da Idade Média que põem em cena animais, bufões, malandros e tolos; elementos da epopéia heróica paródica nos *cantastors*, aparecimento de dúplices cômicos dos heróis épicos (Rolando cômico), etc. Compõem-se romances de cavalaria paródicos, tais como *A mula sem freio*, *Aucassin et Nicolette*. Os diferentes gêneros da retórica cômica desenvolvem-se: “debates” carnavalescos, disputas, diálogos, “elogios” cômicos (ou “ilustrações”), etc. O riso do carnaval ressoa nos *fabliaux* e nas peças líricas compostas pelos “vagantes” (estudantes ambulantes).

Esses gêneros e obras estão relacionados com o carnaval da praça pública e utilizam, mais amplamente que os escritos em latim, as fórmulas e os símbolos do carnaval. Mas é a dramaturgia cômica medieval que está mais estreitamente ligada ao carnaval. A primeira peça cômica — que conservamos — de Adam de la Halle, *Le jeu de la feuillée*, é uma excelente amostra da visão e da compreensão da vida e do mundo puramente carnavalescos; contém em germe numerosos elementos do futuro mundo rabelaisiano. Os milagres e moralidades são “carnavalizados” em maior ou menor grau. O riso se introduz também nos mistérios; as diabruras-mistérios estão impregnadas de um caráter carnavalesco nitidamente marcado. As *soties* enfim são um gênero extremamente carnavalizado do fim da Idade Média.

Tratamos apenas superficialmente nestas páginas de algumas das obras mais conhecidas da literatura cômica, que podem ser mencionadas sem recorrer a comentários especiais. É suficiente para simplesmente colocar o problema. Em seguida, porém, à medida que analisarmos a obra de Rabelais, deter-nos-emos de forma mais detalhada nesses gêneros e obras, e em outros menos conhecidos.

Vamos tratar agora da terceira forma de expressão da cultura cômica popular, isto é, de certos fenômenos e gêneros do vocabulário familiar e público da Idade Média e do Renascimento. Já dissemos que durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais.

Como resultado, a nova forma de comunicação produziu novas formas lingüísticas: gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas, etc. É muito conhecida a existência de fenômenos similares na época atual. Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui (estão em "pé de igualdade") e as formas de comunicação verbal mudam completamente: tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetuosos; podem chegar a fazer pouco uma da outra (se não existissem essas relações amistosas, apenas um "terceiro" poderia ser objeto dessas brincadeiras), dar palmadas nos ombros e mesmo no *ventre* (gesto carnavalesco por excelência), não necessitam polir a linguagem nem observar os tabus, podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes, etc.

Mas é claro que esse contato familiar na *vida ordinária* moderna está muito longe do contato livre e familiar que se estabelece na praça pública durante o carnaval popular. Falta um elemento essencial: o caráter universal, o clima de festa, a idéia utópica, a concepção profunda do mundo. Em geral, ao dar hoje em dia um conteúdo cotidiano a certas formas do carnaval, embora se mantenha o seu aspecto exterior, chega-se a perder o seu sentido interno profundo. Lembremos de passagem que certos elementos dos ritos antigos da fraternização sobreviveram no carnaval, onde adquiriram um sentido novo e uma forma mais profunda. Alguns ritos antigos incorporaram-se à vida prática moderna por intermédio do carnaval, mas perderam quase completamente a significação que nele tinham.

O novo tipo de relações familiares estabelecidas durante o carnaval reflete-se, portanto, em uma série de fenômenos lingüísticos. Vamos tratar de alguns deles.

A linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas. Do ponto de vista gramatical e semântico, as grosserias estão normalmente isoladas no contexto da linguagem e são consideradas como fórmulas fixas do mesmo tipo dos provérbios. Portanto, pode-se afirmar que as grosserias são um gênero verbal particular da linguagem familiar. Pela sua origem, elas não são homogêneas e tiveram diversas funções na comunicação primitiva, essencialmente de caráter mágico e encantatório.

O que nos interessa especialmente, são as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades e que constituíam um elemento necessário dos cultos cômicos mais antigos. Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca. De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo.

Em muitos aspectos, os *juramentos* são similares às grosserias. Eles invadiam também a linguagem familiar da praça pública. Devem ser considerados igualmente como um gênero verbal especial, com as mesmas características que as grosserias (caráter isolado, acabado e auto-suficiente). Se inicialmente os juramentos não tinham nenhuma relação com o riso, ao serem eliminados da linguagem oficial, pois infringiam suas regras verbais, não lhes restou outro recurso senão o de implantar-se na esfera livre da linguagem familiar. Mergulhados no ambiente do carnaval, adquiriram um valor cômico e tornaram-se ambivalentes.

Os demais fenômenos verbais, como por exemplo as diversas formas de obscenidade, tiveram sorte semelhante. A linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial. Apesar de sua heterogeneidade original, essas palavras assimilaram a concepção carnavalesca do mundo, modificaram suas antigas funções, adquiriram um tom cômico geral e converteram-se, por assim dizer, nas centelhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo.

Trataremos mais tarde dos demais aspectos originais da linguagem familiar. Assinalemos, à guisa de conclusão, que todos os gêneros e formas dessa linguagem exerceram uma poderosa influência sobre o estilo de Rabelais.

Acabamos de passar em revista as três principais formas de expressão da cultura cômica popular da Idade Média. Os fenômenos que analisamos, naturalmente já foram estudados pelos especialistas (sobretudo a literatura cômica em língua vulgar). Mas foram estudados de forma isolada, totalmente desligados do seu seio materno, isto é, das formas rituais e espetáculos carnavalescos, portanto estudados sem levar em conta a unidade da cultura cômica popular da Idade Média. *Ainda não foi colocado de forma alguma o problema dessa cultura.*

Por isso não se compreendeu a concepção cômica do mundo, única e profundamente original, que está por trás da diversidade e heterogeneidade desses fenômenos que apenas representam o seu aspecto fragmentário. Por esse motivo, a própria essência de todos esses fenômenos não foi inteiramente evidenciada. Eles foram estudados à luz das regras culturais, estéticas e literárias da época moderna, isto é, medidos não de acordo com suas próprias medidas, mas segundo as da época moderna que nada têm a ver com eles. Foram *modernizados*, o que explica porque foram interpretados e avaliados erroneamente. O tipo particular de *imagens cômicas*, unitário na sua diversidade e característico da cultura popular da Idade Média, não foi compreendido, por ser totalmente alheio aos tempos modernos (sobretudo ao século XIX). Vamos agora procurar dar uma definição preliminar dele.

Costuma-se assinalar a predominância excepcional que tem na obra de Rabelais o *princípio da vida material e corporal*: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. Alguns batizaram a Rabelais como o grande poeta “da carne” e “do ventre” (Victor Hugo, por exemplo). Outros o censuraram por seu “fisiologismo grosseiro”, seu “biologismo” e seu “naturalismo”, etc. Os demais autores do Renascimento (Boccaccio, Shakespeare, Cervantes) revelaram uma propensão análoga, embora menos acentuada. Alguns a interpretaram como uma “reabilitação da carne” típica da época, surgida como reação ao ascetismo medieval. Às vezes, outros quiseram ver nele uma manifestação típica do princípio burguês, isto é, do interesse material do “indivíduo econômico”, no seu aspecto privado e egoísta.

As explicações desse tipo são apenas formas de *modernização* das imagens materiais e corporais da literatura do Renascimento; são-lhes atribuídas significações restritas e modificadas de acordo com o sentido que a “matéria”, o “corpo” e a “vida material” (comer, beber, necessidades naturais, etc.) adquiriram nas concepções dos séculos seguintes (sobretudo o século XIX).

No entanto, as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento) são a herança

(um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). Vamos dar a essa concepção o nome convencional de *realismo grotesco*.

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. *O princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo.

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas *o povo*, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter *positivo e afirmativo*. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo "econômico" particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico (esclareceremos mais tarde o sentido dessas afirmações). A abundância e a universalidade determinam por sua vez o caráter *alegre e festivo* (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da "festa". Esse aspecto subsiste *consideravelmente* na literatura e na arte do Renascimento, e sobretudo em Rabelais.

O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. É o caso, por exemplo, da *Coena Cypriani* (*A Ceia de Ciprião*) que já mencionamos, e de várias outras paródias latinas da Idade Média cujos autores em grande parte extraíram da Bíblia,

dos Evangelhos e de outros textos sagrados todos os detalhes materiais e corporais degradantes e terra-a-terra. Em certos diálogos cômicos muito populares na Idade Média como, por exemplo, os que mantêm Salomão e Marcul, há um contraponto entre as máximas salomônicas, expressas em um tom grave e elevado, e as máximas jocosas e pedestres do bufão Marcul que se referem todas premeditadamente ao mundo material (bebida, comida, digestão, vida sexual).⁴ É preciso esclarecer, também, que um dos procedimentos típicos da comicidade medieval consistia em transferir as cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal; assim faziam os bufões durante os torneios, as cerimônias de iniciação dos cavaleiros e em outras ocasiões solenes. Numerosas degradações da ideologia e do cerimonial cavaleiresco que aparecem no *Dom Quixote*, são inspiradas pela tradição do realismo grotesco.

A gramática jocosa estava muito em voga no ambiente escolar e culto da Idade Média. Essa tradição, que remonta ao *Vergilius grammaticus*, já mencionado, estende-se ao longo da Idade Média e do Renascimento e subsiste ainda hoje oralmente nas escolas, colégios e seminários religiosos da Europa Ocidental. Nessa gramática alegre, todas as categorias gramaticais, casos, formas verbais, etc., são transferidas ao plano material e corporal, sobretudo erótico.

Não são apenas as paródias no sentido estrito do termo, mas também todas as outras formas do realismo grotesco que rebaixam, aproximam da terra e corporificam. Essa é a qualidade essencial desse realismo, que o separa das demais formas "nobres" da literatura e da arte medieval. O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa.

Que caráter assumem, portanto, essas *degradações* típicas do realismo grotesco? Para essa pergunta daremos agora apenas uma resposta preliminar, uma vez que o estudo da obra de Rabelais nos permitirá, nos próximos capítulos, precisar, ampliar e aprofundar a nossa concepção dessas formas.

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o

⁴ Os diálogos de Salomão e Marcul, degradantes e pedestres, são muito semelhantes aos diálogos que entretêm D. Quixote e Sancho Pança.

baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*.

Por isso a paródia medieval não se parece em nada com a paródia literária puramente formal da nossa época.

A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original.

As degradações (paródicas e de outros tipos) são também características da literatura do Renascimento, que perpetua desta forma as melhores tradições da cultura cômica popular (de modo particularmente completo e profundo em Rabelais). Mas já nessa época o princípio material e corporal muda de sentido, torna-se cada vez mais restrito e seu naturalismo e seu caráter festivo atenuam-se. No entanto, esse processo está apenas começando nessa altura, como o demonstra claramente o exemplo do *D. Quixote*.

A linha principal das degradações paródicas conduz em Cervantes a uma reaproximação da terra, a uma comunhão com a força produtora e *regeneradora* da terra e do corpo. É a prolongação da linha grotesca. Mas, ao mesmo tempo, o princípio material e corporal já se empobreceu e se debilitou um pouco. Está num estado de crise e desdobramento originais, e as imagens da vida material e corporal começam a adquirir uma vida dupla.

O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos; sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda caráter egoísta e pessoal, é uma propensão para a abundância geral. Sancho é um descendente direto dos antigos demônios pançudos da fecundidade que podemos

ver, por exemplo, nos célebres vasos coríntios. Nas imagens da bebida e da comida estão ainda vivas as idéias do banquete e da festa. O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o "inferior absoluto" do realismo grotesco, o alegre tumulto corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; ali o "cavaleiro da triste figura" parece dever morrer para renascer novo, melhor e maior; Sancho é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais; além disso, Sancho representa também o riso como corretivo popular da gravidade unilateral dessas pretensões espirituais (o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida). O papel de Sancho Pança em relação a D. Quixote pode ser comparado ao das paródias medievais diante das idéias e cultos sublimes; ao papel do bufão frente ao cerimonial sério; ao da *Charnage*^a em relação à Quaresma, etc. O alegre princípio regenerador existe ainda, embora numa forma atenuada, nas imagens terra-a-terra dos moinhos de vento (gigantes), albergues (castelos), rebanhos de cordeiros e ovelhas (exércitos de cavaleiros), estalajadeiros (castelões), prostitutas (damas da nobreza), etc. É um típico carnaval grotesco, que converte o combate em cozinha e banquete, as armas e armaduras em utensílios de cozinha e vasilhas de barbear, e o sangue em vinho (episódio do combate com os odres de vinho), etc.

Esse é o sentido primordial e carnavalesco da vida que aparece nas imagens materiais e corporais no romance de Cervantes. É precisamente esse sentido que eleva o estilo do seu realismo, seu universalismo e seu profundo utopismo popular.

Por outro lado, entretanto, os corpos e objetos começam a adquirir, em Cervantes, um caráter privado e pessoal, e por causa disso se apequenam e se domesticam, são degradados ao nível de acessórios imóveis da vida cotidiana individual, ao de objetos de desejo e de posse egoístas. Já não é o inferior positivo, capaz de engendrar a vida e renovar, mas um obstáculo estúpido e moribundo que se levanta contra as aspirações do ideal. Na vida cotidiana dos indivíduos isolados as imagens do "inferior" corporal conservam apenas seu valor negativo, e perdem quase totalmente sua força positiva; sua relação com a terra e o cosmos rompe-se e as imagens do "inferior" corporal ficam reduzidas às imagens naturalistas do erotismo banal. No entanto, esse processo está apenas começando em Cervantes.

Esse segundo aspecto da vida das imagens materiais e corporais combina-se com o primeiro numa unidade complexa e contraditória.

^a Período em que era permitido comer carne.

E é a vida dupla, intensa e contraditória dessas imagens que constitui a sua força e o seu realismo histórico superior. Isso constitui o drama original do princípio material e corporal na literatura do Renascimento: o corpo e as coisas são subtraídos à unidade da terra geradora e separados do corpo universal, que cresce e se renova sem cessar, aos quais estavam unidos na cultura popular.

Na consciência artística e ideológica do Renascimento, essa ruptura não se consumara ainda por completo; o "baixo" material e corporal do realismo grotesco cumpre ainda suas funções unificadoras, degradantes, destronadoras, mas ao mesmo tempo regeneradoras. Não importa quão dispersos, desunidos e individualizados estivessem os corpos e as coisas "particulares", o realismo do Renascimento não cortara ainda o cordão umbilical que os ligava ao ventre fecundo da terra e do povo. O corpo e as coisas individuais não coincidem ainda consigo mesmo, não são idênticos a si mesmos, como no realismo naturalista dos séculos posteriores; formam parte ainda do conjunto material e corporal do mundo em crescimento e ultrapassam, portanto, os limites do seu individualismo; o particular e o universal estão ainda fundidos numa unidade contraditória. A visão carnavalesca do mundo é a base profunda da literatura do Renascimento.

A complexidade do realismo do Renascimento não foi ainda suficientemente esclarecida. São duas as concepções do mundo que se entrecruzam no realismo renascentista: a primeira deriva da cultura cômica popular; a outra, tipicamente burguesa, expressa um modo de existência preestabelecido e fragmentário. As alternâncias dessas duas linhas contraditórias caracterizam o realismo renascentista. O princípio material em crescimento, inesgotável, indestrutível, superabundante, princípio eternamente ridendo, destronador e renovador, associa-se contraditoriamente ao "princípio material" abastardado e rotineiro que preside à vida da sociedade de classes.

É imprescindível conhecer o realismo grotesco para compreender o realismo do Renascimento, e outras numerosas manifestações dos períodos posteriores do realismo. O campo da literatura realista dos três últimos séculos está praticamente juncado de destroços do realismo grotesco, destroços que às vezes, apesar disso, são capazes de recuperar sua vitalidade. Na maioria dos casos, trata-se de imagens grotescas que perderam ou debilitaram seu pólo positivo, sua relação com um universo em evolução. É apenas através da compreensão do realismo grotesco que se pode entender o verdadeiro valor desses destroços ou dessas formas mais ou menos vivas.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indis-

pensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois pólos da mudança — o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* — são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.

A atitude em relação ao tempo que está na base dessas formas, sua percepção e tomada de consciência, durante seu desenvolvimento no curso dos milênios, sofrem, como é natural, uma evolução e transformações substanciais. Nos períodos iniciais ou arcaicos do grotesco, o tempo aparece como uma simples justaposição (praticamente simultânea) das duas fases do desenvolvimento: começo e fim: inverno-primavera, morte-nascimento. Essas imagens ainda primitivas movem-se no círculo biocósmico do ciclo vital produtor da natureza e do homem. A sucessão das estações, a semeadura, a concepção, a morte e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. A noção *implícita* do tempo contida nessas antiquíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica.

Mas, evidentemente, as imagens grotescas não permanecem nesse estágio primitivo. O sentimento do tempo e da sucessão das estações que lhes é próprio, amplia-se, aprofunda-se e abarca os fenômenos sociais e históricos; seu caráter cíclico é superado e eleva-se à concepção histórica do tempo. E então as imagens grotescas, com sua atitude fundamental diante da sucessão das estações, com sua ambivalência, convertem-se no principal meio de expressão artística e ideológica do poderoso sentimento da história e da alternância histórica, que surge com excepcional vigor no Renascimento.

No entanto, mesmo nesse estágio, e sobretudo em Rabelais, as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética "clássica", isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*. A *nova percepção histórica* que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu l'Ermitage de Leningrado, destacam-se *velhas grávidas* cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda

que, além disso, essas velhas grávidas *riem*.⁵ Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo.

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco.

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo.

Contrariamente às exigências dos cânones modernos, o corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte: a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo, o seio que lhe deu a vida ou que o sepultou. Mas seguindo essa tendência (por assim dizer, no limite), os dois corpos se reúnem em um só. A individualidade é mostrada no estágio de fusão; agonizante já, mas ainda incompleta; é um corpo simultaneamente no umbral do sepulcro e do berço, não é mais um único corpo nem são tampouco dois; dois pulsos batem dentro dele: um deles, o da mãe, está prestes a parar.

⁵ Ver, a esse respeito, H. Reich: *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, (*O mimo. Ensaio de uma história da evolução literária*). Berlim, 1903. O autor analisa-as de maneira superficial, de um ponto de vista naturalista. (Reimpresso: Hildesheim, Nova York, Georg Verlag, 1974).

Além disso, esse corpo aberto e incompleto (agônizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. Nessa tendência, o corpo representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar.

Essas são, simplificadas, as linhas diretrizes dessa concepção original do corpo. Ela alcançou sua perfeição mais completa e genial na obra de Rabelais, enquanto que em outras obras literárias do Renascimento se debilitou e diluiu. A mesma concepção preside a arte pictórica de Jerônimo Bosch e Brueghel, o Velho. Alguns elementos dessa concepção encontram-se já nos afrescos e baixos-relevos que decoravam as catedrais e às vezes mesmo as igrejas rurais dos séculos XII e XIII.⁶

Essas imagens do corpo foram especialmente desenvolvidas nas diversas formas dos espetáculos e festas populares da Idade Média; festas dos tolos, *charivaris*, carnavais, festa do Corpo de Deus no seu aspecto público e popular, diabruras-mistérios, *soties* e farsas. A cultura medieval popular e dos espetáculos conhecia apenas essa concepção do corpo.

No domínio literário, a paródia medieval baseia-se completamente na concepção grotesca do corpo. Essa concepção organiza as imagens do corpo na massa considerável de lendas e obras referentes às “maravilhas da Índia” e do mar céltico. Serve também de base para as imagens corporais na imensa literatura de visões de além-túmulo, nas lendas de gigantes, na epopéia animal, *fabliaux* e *Schwänke* (bufonarias alemãs).

Enfim, essa concepção do corpo está na base das grosserias, imprecações e juramentos, de excepcional importância para a compreensão da literatura do realismo grotesco. Esses elementos lingüísticos exerceram uma influência organizadora direta sobre toda a linguagem, o estilo e a construção das imagens dessa literatura. Eram fórmulas dinâmicas, que expressavam a verdade com franqueza e estavam profundamente ligadas, por sua origem e funções, às demais formas de “degradação” e “aproximação da terra” do realismo grotesco e do Renascimento. As grosserias e obscenidades modernas conserva-

⁶ Pode-se encontrar uma ampla e preciosa documentação sobre os motivos grotescos na arte medieval na vasta obra de E. Male: *L'art religieux du XIIe siècle, du XIIIe et de la fin du Moyen Age en France* (A arte religiosa do século XII, XIII e do fim da Idade Média na França). Tomo I, 1902; t. II, 1908; t. III, 1922.

ram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção do corpo. Essas grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como "vai à . . .", humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para o tumulto corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado.

Nas grosserias contemporâneas não resta quase mais nada desse sentido ambivalente e regenerador, a não ser a negação pura e simples, o cinismo e o mero insulto; dentro dos sistemas significantes e valorativos das novas línguas, essas expressões estão totalmente isoladas (também o estão na organização do mundo): são fragmentos de uma língua estrangeira, na qual se podia outrora dizer alguma coisa, mas que agora só expressa insultos carentes de sentido. No entanto, seria absurdo e hipócrita negar que conservam um certo encanto, apesar de tudo (aliás, sem nenhuma conotação erótica). Parece dormir nelas a recordação confusa da verdade carnavalesca e de suas antigas ousadias. Não se colocou ainda adequadamente o grave problema de sua indestrutível vitalidade na língua.

Na época de Rabelais, as grosserias e imprecações conservavam ainda, no domínio da língua popular de que saiu seu romance, a significação integral e sobretudo o seu pólo positivo e regenerador. Eram profundamente ligadas a todas as formas de degradação, herdadas do realismo grotesco, aos disfarces populares das festas e carnavais, às imagens das diabruras e dos infernos na literatura das peregrinações, das *soties*, etc. Por isso, essas expressões podiam desempenhar um papel primordial na sua obra.

É preciso assinalar especialmente a expressão estrepitosa que assumia a concepção grotesca do corpo nos pregões das feiras e na comicidade de praça pública na Idade Média e no Renascimento. Por esses meios, essa concepção se transmitiu até a época atual nos seus aspectos mais bem conservados: no século XVII sobrevivia nas "paradas" de Tabarin, nas burlas de Turlupin e outros fenômenos análogos. Pode-se afirmar que a concepção de corpo do realismo grotesco sobrevive ainda hoje (por mais atenuado e desnaturalizado que seja o seu aspecto) nas várias formas atuais de cômico que aparecem no circo e nos números de feira.

Essa concepção, de que acabamos de dar uma visão preliminar, encontra-se evidentemente em contradição formal com os cânones literários e plásticos da Antigüidade "clássica",⁷ que constituíram a

⁷ Mas não da Antigüidade em geral: na antiga comédia dórica, no drama satírico, nas formas da comédia siciliana, em Aristófanes, nos mimos e atelanas, encontramos uma concepção análoga, assim como em Hipócrates, Galeno, Plínio, na literatura dos "banquetes", em Ateneu, Plutarco, Macróbio e muitas outras obras da Antigüidade não-clássica.

base da estética do Renascimento e aos quais a arte não esteve indiferente na sua evolução. Esses cânones consideram ao corpo de maneira completamente diferente, em outras etapas da sua vida, em relações totalmente distintas com o mundo exterior (não-corporal). Para eles, o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado. Por isso, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que têm a significação de novos brotos, rebentos), tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo e, em geral, passam despercebidos a concepção, a gravidez, o parto e a agonia. A idade preferida é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro, isto é, afastada ao máximo dos "umbráis" da vida individual. Coloca-se ênfase sobre a individualidade acabada e autônoma do corpo em questão. Mostram-se apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo; os atos e processos intra-corporais (absorção e necessidades naturais) não são mencionados. O corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu.

Essas são as tendências primordiais dos cânones da nova época. É perfeitamente compreensível que, desse ponto de vista, o corpo do realismo grotesco lhes pareça monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da "estética do belo" forjada na época moderna.

Na nossa introdução, assim como nos capítulos seguintes (sobretudo o Capítulo V), limitamo-nos a comparar os cânones grotesco e clássico da representação do corpo, estabelecendo as diferenças que os colocam em oposição, mas sem fazer prevalecer um sobre o outro. No entanto, como é natural, colocamos em primeiro plano a concepção grotesca, uma vez que é ela que determina a concepção das imagens da cultura cômica popular em Rabelais: nosso propósito é compreender a lógica original do cânon grotesco, sua especial intenção artística. No domínio artístico, conhecemos o cânon clássico, que nos serve de guia até um certo ponto na atualidade; o mesmo não ocorre com o cânon grotesco que já há muito tempo deixou de ser compreensível ou do qual temos apenas uma compreensão distorcida. A tarefa dos historiadores e teóricos da literatura e da arte consiste em recompor esse cânon, em restabelecer seu sentido autêntico. É inadmissível interpretá-lo segundo o ponto de vista das regras modernas e nele ver apenas os aspectos que delas se afastam. O cânon grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema.

Neste momento, é importante apresentar algumas explicações. Não compreendemos o termo "cânon" no sentido restrito de um conjunto

determinado de regras, normas e proporções conscientemente estabelecidas e aplicadas à representação do corpo humano. Dentro dessa acepção estrita, ainda se pode falar do cânon clássico em certas etapas determinadas da sua evolução. Mas a imagem grotesca do corpo não teve jamais um cânon desse tipo. Sua própria natureza é anticanônica. Empregamos o termo "cânon" no sentido mais amplo de tendência determinada, porém dinâmica e em processo de desenvolvimento, na representação do corpo e da vida corporal. Na arte e na literatura do passado, observamos duas tendências desse gênero, às quais atribuímos convencionalmente o nome de cânones grotesco e clássico.

Demos aqui a definição desses dois cânones na sua expressão pura e, por assim dizer, no seu limite. Na realidade histórica viva, esses cânones (mesmo o clássico) nunca foram estáticos nem imutáveis, mas encontravam-se em constante evolução, produzindo diferentes variedades históricas do clássico e do grotesco. Além disso, sempre houve entre os dois cânones muitas formas de interação: luta, influências recíprocas, entrecruzamentos e combinações. Isso é válido sobretudo para a época renascentista, como já observamos. Inclusive em Rabelais, que foi o porta-voz da concepção grotesca do corpo mais pura e conseqüente, existem elementos do cânon clássico, principalmente no episódio da educação de Gargantua por Ponocrates e no de Télema. No quadro do nosso estudo, o mais importante é a diferença capital entre os dois cânones na sua expressão pura e sobre ela focalizaremos nossa atenção.

Denominamos convencionalmente "realismo grotesco" ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações. Discutiremos a seguir a terminologia escolhida.

Consideremos em primeiro lugar o vocábulo "grotesco". Vamos expor a sua história, paralelamente ao desenvolvimento do grotesco e de sua teoria.

O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios "inferiores" não-canônicos: o das artes plásticas cômicas, sobretudo as miniaturas, como, por exemplo, as estatuetas de terracota que já mencionamos, as máscaras cômicas, silênios, demônios da fecundidade, estatuetas extremamente populares do disforme Tersites, etc.; nas pinturas cômicas de vasos, por exemplo, figuras de sócias cômicos (Hércules, Ulisses), cenas de comédias, etc.; e também nos vastos domínios da literatura cômica, relacionada de uma forma ou outra com as festas

carnavalescas; no drama satírico, antiga comédia ática, mimos, etc. Nos fins da Antigüidade, o tipo de imagem grotesca atravessa uma fase de eclosão e renovação, e abarca quase todas as esferas da arte e da literatura. Aparece então, sob a influência preponderante da arte oriental, uma nova variedade de grotesco. Mas como o pensamento estético e artístico da Antigüidade se desenvolvera no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral e permanente, isto é, um termo especial; tampouco foi reconhecido pela teoria, que não lhe atribuiu um sentido preciso.

Os elementos essenciais do realismo formaram-se durante as três fases do grotesco antigo: arcaico, clássico e pós-antigo. É um erro considerar o grotesco antigo apenas como um "naturalismo grosseiro", como às vezes se fez. Contudo, a fase antiga do realismo grotesco ultrapassa o quadro do nosso estudo.⁸ Nos capítulos seguintes, trataremos apenas dos fenômenos que influíram na obra de Rabelais.

O florescimento do realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média e o seu apogeu é a literatura do Renascimento.

Nessa época, precisamente, aparece o próprio termo "grotesco", que teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália. Quais são as características desse motivo ornamental?

Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses "reinos naturais" no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas — vegetais e animais — num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência.

Sente-se, nesse jogo ornamental, uma liberdade e uma leveza

⁸ O livro de A. Dieterich: *Pullcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, 1897 (*Pintura mural pompeana e dramas satíricos romanos*) contém uma documentação extremamente importante e observações preciosas sobre o grotesco da Antigüidade, e em parte, da Idade Média e Renascimento. No entanto, o autor não emprega o termo "grotesco". O livro conserva ainda sua atualidade, em numerosos aspectos.

excepcional na fantasia artística; essa liberdade, aliás, é concebida como uma alegre ousadia, quase risonha. E não resta dúvida que Rafael e seus discípulos compreenderam e transmitiram com exatidão o tom alegre dessa decoração nova quando, pintando as galerias do Vaticano, imitaram o estilo grotesco.⁹

Essa é a característica fundamental do motivo ornamental romano ao qual se aplicou pela primeira vez essa palavra inédita, que designava o que se acreditava então ser um fenômeno novo. Inicialmente, seu sentido era muito restrito. Mas, na verdade, essa variedade do motivo ornamental romano era apenas um fragmento (um caco) do imenso universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da Antigüidade e que continuou existindo na Idade Média e no Renascimento. Esse fragmento refletia os aspectos característicos desse imenso universo, o que assegurava a vitalidade futura e produtiva do novo termo e sua extensão gradual ao universo quase ilimitado do sistema de imagens grotescas.

Mas a ampliação do vocábulo realizou-se muito lentamente, sem uma consciência teórica clara acerca da originalidade e da unidade do mundo grotesco. A primeira tentativa de análise teórica ou, para ser mais preciso, de simples descrição e apreciação do grotesco, foi a de Vasari que, baseando-se sobre um julgamento de Vitrúvio (arquiteto romano que estudou a arte da época de Augusto), emitiu uma opinião desfavorável sobre o grotesco. Vitruvius, que Vasari cita com simpatia, condenava a nova moda "bárbara" que consistia em "borrar as paredes com monstros em vez de pintar imagens claras do mundo dos objetos"; em outras palavras, condenava o estilo grotesco a partir de posições clássicas, como uma violação brutal das formas e proporções "naturais". Essa era também a opinião de Vasari. Tal posição devia, de fato, predominar durante muito tempo. Uma compreensão mais profunda e ampla do grotesco só aparecerá na segunda metade do século XVIII.

Nos séculos XVII e XVIII, enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado à cultura cômica popular, estava separado dela e ou se reduzia ao nível do cômico de baixa qualidade ou caía na decomposição naturalista de que falamos anteriormente.

⁹ Citemos ainda a notável definição do grotesco que dá L. Pinski: "No grotesco, a vida passa por todos os estágios; desde os inferiores inertes e primitivos até os superiores mais móveis e espiritualizados, numa guirlanda de formas diversas porém unitárias. Ao aproximar o que está distante, ao unir as coisas que se excluem entre si e ao violar as noções habituais, o grotesco artístico se assemelha ao paradoxo lógico. À primeira vista o grotesco parece apenas engenhoso e divertido, mas na realidade possui outras grandes possibilidades". (L. Pinski: *O realismo na época renascentista*, Moscou, Edições Literárias do Estado, 1961, pp. 119-120, em russo).

Nesta época (mais precisamente, desde a segunda metade do século XVII), assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares. Por um lado, produz-se uma *estatização* da vida festiva, que passa a ser uma vida de *aparato*; por outro, introduz-se a festa no *cotidiano*, isto é, ela é relegada à vida privada, doméstica e familiar. Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais. A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo. A festa *quase* deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários. Sublinhamos o advérbio *quase* porque, na verdade, o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura.

Há um aspecto particular desse processo que deve ser assinalado. A literatura desses séculos não está mais submetida à influência direta da debilitada cultura festiva popular. A concepção carnavalesca do mundo e o sistema de imagens grotescas continuam vivendo e transmitindo-se unicamente na tradição literária, principalmente na do Renascimento.

Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera. Assiste-se a uma certa *formalização* das imagens grotescas do carnaval, o que permite a diferentes tendências utilizá-las para fins diversos. Essa formalização não foi apenas exterior: a riqueza da forma grotesca e carnavalesca, seu vigor artístico e heurístico, generalizador, subsistem em todos os acontecimentos importantes da época (séculos XVII e XVIII): na *commedia dell'arte* (que conserva sua relação com o carnaval de onde provém), nas comédias de Molière (aparentadas com a *commedia dell'arte*), no romance cômico e travestis do século XVII, nos romances filosóficos de Voltaire e Diderot (*Les bijoux indiscrets*, *Jacques le Fataliste*), nas obras de Swift e várias outras. Nesses casos, apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.

Mas a compreensão *teórica* clara e precisa da unidade dos aspectos que abarca o termo *grotesco* e do seu caráter artístico específico, progride muito lentamente. Aliás, o próprio termo teve os seus substi-

tutos: "arabesco" (aplicado essencialmente aos motivos ornamentais) e "burlesco" (aplicado à literatura). Por causa do ponto de vista clássico dominante na estética, essa compreensão teórica era ainda impossível.

Na segunda metade do século XVIII, ocorrem mudanças fundamentais no campo literário e estético. Na Alemanha, discute-se ardorosamente a personagem Arlequim, que então figurava obrigatoriamente em todas as representações teatrais, mesmo as mais sérias. Gottsched e os demais representantes do classicismo pretendiam expulsar Arlequim da cena "séria e decente", e o conseguiram por algum tempo. Lessing, pelo contrário, saiu em defesa de Arlequim.

Esse problema aparentemente restrito era muito mais amplo, encobrindo alternativas de princípio: podiam admitir-se dentro da estética da beleza e do sublime elementos que não correspondiam aos seus requisitos? Em outras palavras, podia-se admitir o grotesco? Justus Möser dedicou um pequeno estudo (publicado em 1761) a esse problema: *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (*Arlequim ou a defesa do cômico grotesco*). Arlequim em pessoa falava em defesa do grotesco. Möser destaca que Arlequim é uma parcela isolada de um microcosmos ao qual pertencem Colombina, o Capitão, o Doutor, etc., isto é, o mundo da *commedia dell'arte*. Esse mundo possui uma integridade e leis estéticas especiais, um critério próprio de perfeição não subordinado à estética clássica da beleza e do sublime. Ao mesmo tempo, Möser opõe esse mundo à comicidade "inferior" dos artistas de feira, o que provoca uma restrição da noção de grotesco. Em seguida, Möser revela certas particularidades do mundo grotesco: qualifica-o de "quimérico" por sua tendência para reunir o heterogêneo, comprova a violação das proporções naturais (caráter hiperbólico), a presença do caricaturesco e paródico. Enfim Möser sublinha o princípio cômico no grotesco, explicando o riso como uma necessidade de gozo e alegria da alma humana. A obra de Möser, embora limitada, é a primeira apologia do grotesco.

Em 1788, o crítico literário alemão Flögel, autor de uma história da literatura cômica em quatro volumes e de uma *História dos bufões da corte*, publica sua *História do cômico grotesco*.¹⁰ Flögel não define nem delimita a noção de grotesco, nem do ponto de vista histórico nem do ponto de vista sistemático. Qualifica de grotesco tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado.

¹⁰ O livro de Flögel foi reeditado em 1862, um pouco retocado e ampliado, em: Fr. W. Ebeling, *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen* (*A história do cômico grotesco de Flögel*). Leipzig, 1862. Esse texto foi reeditado cinco vezes. As nossas citações são extraídas da primeira edição de Ebeling. Em 1914, apareceu uma nova edição de Flögel, a cargo de Max Brauer.

No entanto, a maior parte da obra é dedicada às manifestações do grotesco medieval. Flögel examina as formas das festas populares ("festa dos loucos", "festa do asno", os elementos populares e públicos da festa do Corpo de Deus, os carnavais, etc.), as sociedades literárias do fim da Idade Média (*Le Royaume de la Basoche*,^a *Les enfants sans souci*,^b etc.), *soties*, farsas, jogos do *Mardi Gras*, certas formas do cômico popular da praça pública, etc. Em geral, Flögel reduz um pouco as dimensões do grotesco: não estuda as manifestações puramente literárias do realismo grotesco (por exemplo, a paródia latina da Idade Média). A ausência de um ponto de vista histórico e sistemático determina que a escolha dos materiais seja às vezes deixada ao acaso. O autor compreende apenas superficialmente o sentido dos fenômenos que analisa; na realidade, limita-se a reuni-los como curiosidades. Apesar de tudo, e graças principalmente aos documentos que contém, a obra de Flögel conserva ainda sua importância.

Möser e Flögel conhecem apenas o cômico grotesco, ou seja, o grotesco baseado no princípio do riso, ao qual atribuem um valor de regozijo e alegria. Este foi o objeto de seus estudos: a *commedia dell'arte* para Möser e o grotesco medieval para Flögel.

Ora, na mesma época em que apareceram essas obras, que pareciam orientadas para o passado, para as etapas anteriores do grotesco, este entrava numa nova fase de desenvolvimento. Na época pré-romântica e em princípios do Romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado então de um novo sentido. Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns de seus elementos). A primeira e importante expressão do novo grotesco subjetivo é o romance de Sterne, *Vida e opiniões de Tristram Shandy* (tradução original da visão do mundo de Rabelais e Cervantes na linguagem subjetiva da época). Outra variedade do novo grotesco é o romance grotesco ou negro.

Foi provavelmente na Alemanha que o grotesco subjetivo se desenvolveu de maneira mais poderosa e original. Ali nasceu a dramaturgia do *Sturm und Drang*, o Romantismo (Lenz, Klinger, o jovem Tieck),

^a O Reino do Clero. Organização dos clérigos de Paris, formada por sugestão de Filipe, o Belo, e encarregada de tratar em última instância dos problemas relativos aos clérigos. Costumavam também representar peças de teatro, como farsas, *soties* e moralidades. (V. também nota 38, p. 84).

^b Os garotos despreocupados. Associação parisiense constituída pelos fins do século XV, para a representação de *soties*. Seus membros eram recrutados no ambiente alegre das escolas e do Palácio.

os romances de Hippel e Jean-Paul e a obra de Hoffmann, que influíram fundamentalmente na evolução do novo grotesco, assim como em toda a literatura mundial. F. Schlegel e Jean-Paul converteram-se nos teóricos dessa tendência.

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc. O romantismo grotesco recusava tudo isso e apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes, que foram redescobertos e à luz dos quais se interpretava o grotesco da Idade Média. Sterne exerceu uma influência considerável sobre o romantismo, a tal ponto que pode ser considerado o seu iniciador.

A influência direta das formas carnavalescas de espetáculos populares (já muito empobrecidos) era aparentemente fraca, pois predominavam as tradições literárias. É preciso, contudo, notar a influência muito importante do teatro popular (principalmente do teatro de marionetes) e de certas formas cômicas dos artistas de feira.

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento.

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras "sérias"; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo.

Em uma das obras-primas do grotesco romântico, *Rondas noturnas*, de Bonawentura (pseudônimo de um autor desconhecido, talvez Jean-Gaspard Wetzel),¹¹ encontramos opiniões muito significativas sobre o riso na boca de um guarda-noturno. Num certo ponto, o narrador explica o riso: "Haverá no mundo meio mais poderoso para

¹¹ *Nachtwachen*, 1804. (Ver a edição R. Steinert: *Nachtwachen des Bonawentura*, Leipzig, 1917).

opor-se às adversidades da vida e do destino! O inimigo mais poderoso fica horrorizado diante desta máscara satírica e a própria desgraça recua diante de mim, se me atrevo a ridicularizá-la! E, que diabo, esta terra, com seu satélite sentimental, a lua, não merece mais do que burla!” Essa reflexão destaca o caráter universal do riso e a concepção de mundo que possui, elemento obrigatório do grotesco; glorifica-se a sua força *liberadora*, mas não se alude à sua força *regeneradora*, e por causa disso perde o seu tom jocoso e alegre.

O autor (através do narrador, o guarda-noturno) dá uma outra explicação original: investiga o mito da origem do riso; o riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da *alegria* e eles o acolheram com agrado. No entanto, mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira.

A degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco, a perda de sua força regeneradora suscitam novas mudanças que separam mais profundamente o grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico. As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao *terrível*. O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e *alheio* ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo *exterior*. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível. Tal é a tendência do grotesco romântico (nas suas formas extremas, mais prototípicas). A reconciliação com o mundo, quando se realiza, ocorre em um plano subjetivo e lírico, às vezes mesmo místico. Ao contrário, o grotesco medieval e renascentista, associado à cultura cômica popular, representa o terrível através dos *espantalhos cômicos*, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre.

O grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual). No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir, perdem quase completamente sua significação regeneradora e transformam-se em “vida inferior”. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores (“aterrorizá-los”). As imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar o leitor, característica que compartilham com as obras-primas literárias do Renascimento. Nesse sentido, o romance de Rabelais é a expressão mais típica, não há vestígio de medo, a alegria percorre-o integralmente. Mais do que qualquer outro no mundo, o romance de Rabelais exclui o temor.

Outras particularidades do grotesco romântico denotam o enfraquecimento da força regeneradora do riso. O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista "normal", ou seja, pelas idéias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da "verdade" oficial. É uma loucura *festiva*. No grotesco romântico, porém, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo.

O motivo da *máscara* é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações; a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as "macaquices" são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco.¹²

No grotesco romântico, a máscara, arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. Numa cultura popular organicamente integrada, a máscara não podia desempenhar essas funções. No Romantismo, a máscara perde quase completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o "nada" (tema que se destaca nas *Rondas noturnas* de Bonawentura). Pelo contrário, no grotesco popular, a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos.

No entanto, mesmo no grotesco romântico, a máscara conserva traços da sua indestrutível natureza popular e carnavalesca. Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros.

No grotesco romântico, as marionetes desempenham um papel muito importante. Esse motivo não é alheio, evidentemente, ao grotesco popular. Mas o Romantismo coloca em primeiro plano a idéia

¹² Referimo-nos aqui às máscaras e seu significado na cultura popular da Antigüidade e da Idade Média, sem examinar seu sentido nos cultos antigos.

de uma força sobre-humana e desconhecida, que governa os homens e os converte em marionetes. Essa idéia é totalmente alheia à cultura cômica popular. O motivo grotesco da *tragédia da marionete* pertence exclusivamente ao Romantismo.

A maneira como é tratada a personagem do diabo faz também ressaltar a diferença entre os dois grotescos. Nas diabruras dos mistérios da Idade Média, nas visões cômicas de além-túmulo, nas lendas paródicas e nos *fabliaux*, etc., o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrorizante nem estranho (em Rabelais, a personagem Epistémon, voltando do inferno, "assegurava a todos que os diabos eram boa gente").* Às vezes, o diabo e o inferno são descritos como meros "espantalhos alegres". Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno.

É preciso observar que, no grotesco romântico, a ambivalência se transforma habitualmente em um contraste estático brutal ou em uma antítese petrificada. Assim, por exemplo, o guarda-noturno que narra as *Rondas noturnas* tem como pai o diabo e como mãe uma santa cano-nizada; ele costuma rir nos templos e chorar nos bordéis. Dessa forma, a antiga ridicularização ritual da divindade e o riso no templo, típicos na Idade Média durante a festa dos loucos, convertem-se em princípios do século XIX no riso excêntrico de um original no interior de um templo.

Notemos ainda uma outra particularidade do grotesco romântico: ele tem uma predileção pela *noite* (*As rondas noturnas* de Bonaventura, os *Noturnos* de Hoffmann), é a obscuridade e não a luz que o caracteriza. Pelo contrário, no grotesco popular a luz é o elemento imprescindível: o grotesco popular é primaveril, matinal e auroreal por excelência.¹³

Esses são os elementos que caracterizam o grotesco romântico alemão. Estudaremos mais adiante sua variante romântica. Por agora, vamos nos deter um pouco sobre a teoria romântica do grotesco. No seu *Discurso sobre a poesia* (*Gespräch über die Poesie*, 1800), Friedrich Schlegel examina o conceito de grotesco, que qualifica habitualmente de "arabesco". Considera-o a "forma mais antiga da fantasia humana" e a "forma natural da poesia". Encontra elementos grotescos em Shakespeare, Cervantes, Sterne e Jean-Paul. Para ele, trata-se da mescla fantástica dos elementos heterogêneos da realidade, a destruição da ordem e do regime habituais do mundo, a livre excentricidade das imagens e a "alternância do entusiasmo e da ironia".

* Rabelais, *Obras completas*, Pléiade, p. 296; Livro de bolso, t. 1, p. 393.

¹³ Mais precisamente, o grotesco popular reflete o momento em que a luz sucede à obscuridade, a manhã à noite, a primavera ao inverno.

Na sua *Introdução à estética (Vorschule der Aesthetik)*, Jean-Paul revela com maior acuidade os elementos do grotesco romântico. Não emprega tampouco o termo grotesco, mas designa-o com o nome de “humor destrutivo”. Tem uma concepção muito ampla desse “humor destrutivo”, que ultrapassa os quadros da literatura e da arte: inclui nele a “festa dos loucos”, a “festa do asno” (“missas dos asnos”), isto é, as formas de ritos e espetáculos cômicos medievais. Entre os autores renascentistas, cita de preferência Rabelais e Shakespeare. Menciona especialmente a “ridicularização do mundo” (*Weltverlachung*) em Shakespeare, referindo-se aos seus bufões “melancólicos” e a Hamlet.

Jean-Paul compreende perfeitamente o caráter universal do riso grotesco. O “humor destrutivo” não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo perfeito e acabado. O perfeito é aniquilado como tal pelo humor. Jean-Paul sublinha o radicalismo dessa posição: graças ao “humor destrutivo”, o mundo se converte em algo *exterior*, terrível e *injustificado*, o chão nos escapa sob os pés, sentimos a vertigem, pois não vemos nada estável à nossa volta. Jean-Paul distingue o mesmo universalismo, o mesmo radicalismo na destruição de todos os fundamentos morais e sociais que se opera nos ritos e espetáculos da Idade Média.

Não separa o grotesco do riso: ele compreende que, sem o princípio cômico, o grotesco é impossível. Mas a sua concepção teórica só conhece o riso reduzido (humor), destituído de força regeneradora e renovadora positiva e, portanto, sombrio e sem alegria. Destaca o caráter *melancólico* do “humor destrutivo” e afirma que o diabo (na sua acepção romântica, claro) teria sido o maior dentre os humoristas.

Embora Jean-Paul cite fatos relacionados com o grotesco medieval e renascentista (inclusive Rabelais), expõe na realidade a teoria do grotesco romântico; através desse prisma, considera as etapas anteriores do grotesco, “romantizando-os” (seguindo sobretudo a interpretação de Rabelais e Cervantes por Sterne).

Da mesma forma que Schlegel, interpreta o aspecto positivo do grotesco, a sua última palavra, fora do princípio cômico, conhece-o como uma evasão para um plano espiritual, longe de todo o perfeito e acabado, o qual é destruído pelo humor.¹⁴

Bem mais tarde, logo antes de 1830, assiste-se a um renascimento do tipo de imagens grotescas no Romantismo francês.

No prefácio de *Cromwell*, em primeiro lugar, e no *William Shakes-*

¹⁴ Nas obras literárias de Jean-Paul, encontram-se numerosas imagens típicas do grotesco romântico, sobretudo nos seus “sonhos” e “visões”. (Cf. o conjunto de obras desse gênero editado por R. Benz: *Jean Paul, Träume und Visionen*, Munique, 1954.) Esse volume contém exemplos notáveis do grotesco noturno e sepulcral.

peare, em seguida, Victor Hugo colocou o problema do grotesco de maneira interessante, característica também do Romantismo francês.

Atribui um sentido muito amplo ao tipo de imagens grotescas. Descobre a sua existência na Antigüidade pré-clássica (a Hidra, as Hárpias, os Ciclopes) e em várias personagens do período arcaico e, em seguida, classifica como pertencente a esse tipo toda a literatura pós-antiga, a partir da Idade Média. "No pensamento moderno, pelo contrário, o grotesco [...] está em toda parte: por um lado, cria o disforme e o horrível; por outro, o cômico e bufo."*

O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme. Mas, ao mesmo tempo, Hugo enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime. O grotesco e o sublime completam-se mutuamente, sua unidade (que Shakespeare alcançou melhor que qualquer outro) produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir.

Em *William Shakespeare*, Hugo faz as análises mais interessantes e mais concretas da imagem grotesca e, em especial, do princípio cômico, material e corporal. Estudaremos seu ponto de vista mais adiante, pois Hugo aí expõe também sua concepção da obra rabelaisiana.

Outros autores românticos franceses partilharam igualmente o interesse pelo grotesco e suas fases antigas, mas é preciso observar que, na França, o grotesco era considerado como uma tradição nacional. Em 1853, Théophile Gautier publicou uma antologia intitulada *Les grotesques*, onde se reuniam os representantes do grotesco francês tomado num sentido bastante amplo: encontramos Villon, os poetas libertinos do século XVII (Théophile de Viau, Saint-Amant), Scarron, Cyrano de Bergerac e até mesmo Scudéry.

A guisa de conclusão, devemos destacar dois aspectos positivos: em primeiro lugar, os românticos procuraram as raízes populares do grotesco; em segundo lugar, não se limitaram a atribuir ao grotesco funções exclusivamente satíricas.

É claro, nossa análise do grotesco romântico está longe de ser exaustiva. Além disso, adquire um caráter um pouco unilateral, talvez mesmo polêmico, ao tentar iluminar as diferenças entre o grotesco romântico e o grotesco popular da Idade Média e do Renascimento. É preciso reconhecer que o Romantismo fez um descobrimento positivo, de considerável importância: o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável.

Esse caráter infinito interior do indivíduo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, mas a sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da

* Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, A. Lemerre, 1876, p. 18.

sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual se traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado. Para convencer-se disso, basta comparar as análises racionalistas e exaustivas dos sentimentos internos feitas pelos clássicos e as imagens da vida íntima em Sterne e os românticos. A força artística e heurística do método grotesco sobressai de forma gritante. Mas tudo isso ultrapassa o quadro do nosso estudo.

Acrescentaremos ainda algumas palavras a respeito da compreensão do grotesco na estética de Hegel e de Fischer.

Hegel faz alusão apenas à fase arcaica do grotesco, que ele define como a expressão do estado de alma pré-clássico e pré-filosófico. Baseando-se na fase arcaica hindu, Hegel caracteriza o grotesco por três qualidades: mescla de zonas heterogêneas da natureza; dimensões exageradas e imensuráveis; e a multiplicação de certos órgãos e membros do corpo humano (divindades hindus com vários braços e pernas). Hegel ignora totalmente o papel organizador do princípio cômico no grotesco e considera-o fora de qualquer ligação com a comicidade.

Nesse aspecto, Fischer diverge de Hegel. Para ele, a própria essência e a força motriz do grotesco são o risível e o cômico. "O grotesco é o cômico no seu aspecto maravilhoso, é o 'cômico mitológico'." Essa definição tem uma certa profundidade.

É preciso lembrar que na evolução seguida pela estética filosófica até aos nossos dias, o grotesco não foi compreendido nem apreciado de acordo com o seu valor, nem encontrou um lugar no sistema estético.

Depois do Romantismo, a partir da segunda metade do século XIX, o interesse pelo grotesco diminui notavelmente, tanto na literatura como na história literária. Quando se faz alusão a ele, é para relegá-lo às formas do cômico vulgar de baixa categoria, ou para interpretá-lo como uma forma particular da sátira, orientada contra fenômenos individuais, puramente negativos. Dessa maneira, toda a profundidade, todo o universalismo das imagens grotescas desaparecem para sempre.

Em 1894, aparece a obra mais volumosa sobre o assunto: *A história da sátira grotesca* de Schneegans (*Geschichte der grotesken Satyre*), dedicada sobretudo a Rabelais, que o autor considera o maior representante da sátira grotesca; faz ao mesmo tempo um resumo de certas manifestações do grotesco medieval. Schneegans é o representante mais típico da interpretação puramente satírica do grotesco. Para ele, o grotesco é sempre e unicamente uma sátira negativa, é o *exagero do que não deve existir*, exagero que ultrapassa o verossímil e se torna assim fantástico. Através do exagero do que

não deve existir, afirma Schneegans, aplica-se-lhe um golpe mortal e social.

Schneegans não compreende em absoluto o *hiperbolismo positivo* do princípio material e corporal no grotesco medieval e em Rabelais. Tampouco capta a força regeneradora e renovadora do riso grotesco. Conhece apenas o riso puramente negativo, retórico e triste da sátira do século XIX, e interpreta as manifestações do grotesco medieval e renascentista a partir desse ponto de vista. Esse é um exemplo extremo da “modernização” desvirtuada do conceito de riso na história da literatura. O autor não compreende tampouco o universalismo das imagens grotescas. Sua concepção é típica dos historiadores da literatura da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX. Mesmo na atualidade, subsiste o sistema de interpretação puramente satírica do grotesco, principalmente em relação a Rabelais. Como já mencionamos, Schneegans se baseia sobretudo nas análises da obra rabelaisiana. Por isso vamos voltar ainda à sua obra no decorrer do nosso trabalho.

No século XX, assistimos a um novo e poderoso renascimento do grotesco, se bem que o termo de “renascimento” seja dificilmente aplicável a certas formas do grotesco ultramoderno.

A linha da sua evolução é bastante complicada e contraditória. No entanto, em geral, podem-se distinguir duas linhas principais. A primeira é o grotesco *modernista* (Alfred Jarry, os surrealistas, os expressionistas, etc.). Esse grotesco retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico; atualmente se desenvolve sob a influência das diversas correntes existencialistas. A segunda linha é o grotesco *realista* (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, etc.) que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas (Pablo Neruda).

Não é nosso propósito definir as particularidades do grotesco atual. Examinaremos simplesmente a última teoria ligada à linha modernista. Aludimos à obra do eminente crítico literário alemão Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 1957 (*O grotesco na pintura e na poesia*).¹⁵

Na realidade, a obra de Kayser é o primeiro estudo, e até o momento o único, consagrado à teoria do grotesco. Ele contém um

¹⁵ Essa obra foi reeditada postumamente em 1960-61, na coleção “Rowohlts deutsche Enzyklopädie”. Nossas citações são tiradas dessa edição. (Existe uma tradução para o espanhol: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. de Ilse M. de Bruzzer. Buenos Aires, Editorial Inova [1964]. NT.)

grande número de observações preciosas e análises sutis. No entanto, não podemos aprovar a concepção geral do autor.

Kayser propôs-se a escrever uma teoria geral do grotesco, a revelar a própria essência do fenômeno. Na realidade, seu livro contém apenas a teoria (e um breve histórico) dos grotescos romântico e modernista, ou, para ser preciso, do segundo apenas, uma vez que o autor só vê o grotesco romântico através do prisma do grotesco modernista, razão pela qual ele o compreende e aprecia de uma forma um pouco desvirtuada. A teoria de Kayser é absolutamente inaplicável aos milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga (por exemplo, o drama satírico ou a comédia ática), Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular. O autor nem sequer investiga essas manifestações (contenta-se com mencioná-las). Baseia suas conclusões e generalizações na análise do grotesco romântico e modernista, mas é a concepção modernista que determina sua interpretação. Tampouco compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo. No grotesco romântico, essa natureza está enfraquecida, empobrecida e em grande parte reinterpretada. Contudo, mesmo no grotesco romântico, os grandes temas originários do carnaval conservam reminiscências do poderoso conjunto a que pertenceram. Essa reminiscência desponta nas melhores obras do grotesco romântico (com uma força particular, embora de tipo diferente, em Sterne e Hoffmann). Essas obras são mais poderosas, profundas e alegres que a sua própria concepção subjetiva e filosófica do mundo. Mas Kayser ignora essas reminiscências e não as investiga. O grotesco modernista que dá o tom à sua concepção, olvida quase completamente essas reminiscências e interpreta de maneira extremamente formalista a herança carnavalesca dos temas e símbolos grotescos.

Quais são, segundo Kayser, as características fundamentais da imagem grotesca?

Lendo suas definições, ficamos surpreendidos pelo tom lúgubre, terrível e espantoso do mundo grotesco, que ele é o único a captar. Na realidade, esse tom é totalmente alheio a toda a evolução do grotesco até o Romantismo. Dissemos que o grotesco da Idade Média e do Renascimento, impregnado da visão carnavalesca do mundo, libera a este último de tudo que nele pode haver de terrível e atemorizador, torna-o totalmente inofensivo, alegre e luminoso. Tudo que era terrível e espantoso no mundo habitual, transforma-se no mundo carnavalesco em alegres "espantalhos cômicos". O medo é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso (Rabelais elabora magnificamente esse tema na sua obra, principalmente através do "tema de Malbrough"). A liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo.

Para Kayser, o essencial do mundo grotesco é "algo hostil, estranho e desumano" (*das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche*, p. 81).

Kayser destaca especialmente o aspecto estranho: "O grotesco é o mundo que se torna estranho" (*das Groteske ist die entfremdete Welt*, p. 136). Explica essa definição, comparando o grotesco ao universo dos contos maravilhosos, o qual, visto de fora, pode também ser definido como estranho e insólito, mas não como um mundo que *se tornou estranho*. No mundo grotesco, pelo contrário, o habitual e próximo torna-se subitamente hostil e exterior. É o *nosso* mundo que se converte de repente no mundo *dos outros*.

Essa definição, que se aplica a certos fenômenos do grotesco moderno, não é inteiramente adequada ao grotesco romântico, e menos ainda às fases anteriores.

Na realidade, o grotesco, inclusive o romântico, oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura da vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente. O grotesco, nascido da cultura cômica popular, tende sempre, de uma forma ou outra, a retornar ao país da idade de ouro de Saturno, e contém a *possibilidade* viva desse retorno.

O grotesco romântico também contém essa possibilidade (caso contrário, deixaria de sê-lo), mas dentro das formas subjetivas que lhe são peculiares. O mundo existente torna-se de repente um mundo exterior (para retomar a terminologia de Kayser), justamente porque se revela a possibilidade de um mundo verdadeiro em si mesmo, o mundo da idade de ouro, da verdade carnavalesca. O homem encontra-se consigo mesmo, e o mundo existente é destruído para renascer e renovar-se em seguida. Ao morrer, o mundo dá à luz. No mundo grotesco, a relatividade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no Romantismo.

É preciso sublinhar ainda uma vez que o aspecto utópico ("a idade de ouro") revela-se no grotesco pré-romântico, não sob a forma do pensamento abstrato ou das emoções internas, mas *na realidade total do homem*: pensamento, sentimentos e *corpo*. A participação do corpo num outro mundo possível, a faculdade de compreensão do corpo adquire uma importância capital para o grotesco.

A concepção de Kayser, porém, não deixa lugar ao princípio material e corporal, inesgotável e perpetuamente renovado. Tampouco aparecem o tempo, ou as mudanças, ou as crises, isto é, nada do que ocorre sob o sol, na terra, no homem, na sociedade humana, e que constitui a razão de ser do verdadeiro grotesco.

Esta definição de Kayser é extremamente típica do grotesco modernista: "o grotesco é a forma de expressão do 'id'" (p. 137).

Para Kayser, "id" representa algo mais existencialista do que freudiano; "id" é a força estranha que governa o mundo, os homens, suas vidas e seus atos. Kayser reduz vários motivos fundamentais do grotesco a uma única categoria, a força desconhecida que rege o mundo, representada, por exemplo, através do teatro de marionetes. Essa é também a sua concepção de loucura. Pressentimos sempre no louco algo que não lhe pertence, como se um espírito não-humano se tivesse introduzido na sua alma. Já mencionamos que o grotesco empregou de maneira radicalmente diferente o motivo da loucura: a fim de liberar-se da falsa "verdade deste mundo" e contemplá-lo com um olhar *liberto* dessa "verdade".

Kayser refere-se freqüentemente à *liberdade* da fantasia característica do grotesco. Mas como poderia existir liberdade num mundo dominado pela força estranha do "id"? A concepção de Kayser contém uma contradição insuperável.

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa "carnavalização" da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.

No mundo grotesco, qualquer "id" é desmistificado e transforma-se em "espantalho cômico"; ao penetrar nesse mundo, mesmo no mundo do grotesco romântico, sentimos uma alegria especial e "licenciosa" do pensamento e da imaginação.

Analisaremos agora mais dois aspectos da concepção de Kayser.

Resumindo as suas análises, ele afirma que "no grotesco não se trata de medo da morte, mas de medo da vida".

Essa afirmação, feita a partir de um ponto de vista existencialista, opõe a vida à morte, oposição que não existe no sistema de imagens grotescas, onde a morte não aparece como a negação da vida (entendida na sua acepção grotesca, isto é, a vida do grande corpo popular). Dentro dessa concepção, a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. Nascimento-

morte e morte-nascimento são as fases constitutivas da própria vida, como o expressa em palavras célebres o espírito da Terra no *Fausto* de Goethe.¹⁶ A morte está incluída na vida e determina seu movimento perpétuo, paralelamente ao nascimento. O pensamento grotesco interpreta a luta da vida contra a morte dentro do corpo do indivíduo como a luta da vida velha recalcitrante contra a nova vida nascente, como uma crise de revezamento.

Leonardo da Vinci disse: "Quando o homem espera com alegre impaciência o novo dia, a nova primavera, o ano novo, não pensa que deste modo aspira à sua própria morte". Embora expresso numa forma não-grotesca, o aforismo está inspirado na concepção carnavalesca do mundo.

No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor.

É preciso notar que no grotesco da Idade Média e do Renascimento há elementos cômicos mesmo na imagem da morte (até no campo pictórico, como por exemplo nas "Danças macabras" de Holbein ou Dürer). A figura do espantalho cômico reaparece com maior ou menor relevo. Nos séculos seguintes, principalmente o século XIX, perdeu-se a compreensão da comicidade presente nessas imagens, que foram interpretadas com absoluta seriedade e unilateralidade, razão pela qual se tornaram falsas e anódinas. O século XIX burguês só tinha olhos para a comicidade satírica, o riso retórico, triste, sério e sentencioso (não admira que tenha sido comparado ao látego ou aos açoites). Admitia-se ainda o riso puramente recreativo, despreocupado e trivial. O sério tinha que permanecer grave, isto é, monótono e sem relevo.

O tema da morte concebida como renovação, a superposição da morte e do nascimento e as imagens de mortos alegres têm um papel fundamental no sistema de imagens de Rabelais, e por isso vamos analisá-las concretamente nos capítulos seguintes do nosso estudo.

O último aspecto da concepção de Kayser que examinaremos aqui, é a sua análise do riso grotesco.

Esta é a sua definição: "O riso mesclado de dor adquire, ao entrar no grotesco, os traços do riso burlador, cínico e finalmente satânico".

16

*Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben.*

(Nascimento e sepultura,
Um eterno mar,
Um movimento sucessivo,
Uma vida ardente.)

Aqui a morte e a vida não se opõem; o nascimento e a sepultura sobrepõem-se, ligam-se da mesma forma ao seio procriador e absorvente da terra e do corpo, entram da mesma maneira, como fases necessárias, no conjunto vivo da vida em eterna mudança, em eterna renovação. Isso é muito típico da concepção do mundo de Goethe. O mundo onde se opõem a vida e a morte, é totalmente diferente do mundo onde nascimento e sepultura se confrontam. Este último pertence à cultura popular e é também em grande parte o do poeta.

Kayser concebe o riso grotesco da mesma forma que o vigia de Bonaventura e a teoria do "riso destrutivo" de Jean-Paul isto é, dentro do espírito do grotesco romântico. O riso não tem o aspecto alegre, liberador e regenerador, ou seja, criador. Por outro lado, Kayser compreende muito bem a importância do problema do riso no grotesco e evita resolvê-lo de maneira unilateral (cf. *op cit.*, p. 139).

Como já dissemos, o grotesco é a forma predominante que adotam as diversas correntes modernistas atuais. A concepção de Kayser no essencial pode servir-lhes de fundamento teórico e, embora com algumas reservas, esclarecer certos aspectos do grotesco romântico. Mas parece-nos inadmissível estendê-la às outras fases da evolução da imagem grotesca.

O problema do grotesco e de sua essência estética só pode ser corretamente colocado e resolvido dentro do âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento, e nesse sentido Rabelais é particularmente esclarecedor. Para compreender a profundidade, as múltiplas significações e a força dos diversos temas grotescos, é preciso fazê-lo do ponto de vista da unidade da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo; fora desses elementos, os temas grotescos tornam-se unilaterais, débeis e anódinos.

Não resta dúvida quanto à adequação do vocábulo "grotesco" aplicado a um tipo especial de imagens da cultura popular da Idade Média e à literatura do Renascimento. Mas até que ponto se justifica a nossa denominação de "*realismo grotesco*"?

Nesta introdução, só podemos dar uma resposta preliminar a essa questão.

As características que diferenciam de maneira tão marcante o grotesco medieval e renascentista do grotesco romântico e modernista — principalmente a compreensão espontaneamente materialista e dialética da existência — podem ser definidas da maneira mais adequada como *realistas*. Nossas análises ulteriores concretas das imagens grotescas irão confirmar essa hipótese.

As imagens grotescas do Renascimento, diretamente ligadas à cultura popular carnavalesca (em Rabelais, Cervantes e Sterne), influíram em toda a literatura realista dos séculos seguintes. O realismo em grande estilo (Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens, etc.) esteve sempre ligado (direta ou indiretamente) à tradição renascentista, e a ruptura desse laço conduziu fatalmente ao abastardamento do realismo, à sua degeneração em empirismo naturalista.

A partir do século XVII, certas formas do grotesco começam a degenerar em "caracterização" estática e estreita pintura de costumes, como consequência da limitação específica da concepção burguesa de mundo. Pelo contrário, o verdadeiro grotesco não é de maneira alguma estático: esforça-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o

devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois pólos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce; mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva. Nas formas mais altas do realismo grotesco e folclórico, como nos organismos unicelulares, não resta jamais um cadáver (a morte do organismo unicelular coincide com o processo de multiplicação, é a divisão em duas células, dois organismos, sem "desfazimentos"), a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o "inferior" corporal para aí ser refundido e nascer de novo. Mas, durante o processo de degeneração e desagregação do realismo grotesco, seu pólo positivo desaparece, isto é, a malha jovem do devir (substituída pela sentença moral e pela concepção abstrata), e resta apenas um cadáver, uma velhice sem prenhez, pura, igual a si mesma, isolada, arrancada do conjunto em pleno crescimento no seio do qual ela se ligava à malha jovem seguinte, na cadeia única da evolução e do progresso.

Não resta mais que um grotesco mutilado, efígie do demônio da fecundidade com o falo cortado e o ventre encolhido. É o que dá origem a todos os tipos estéreis do "característico", a todos os tipos "profissionais" de advogados, mercadores, alcoviteiras, velhos e velhas, etc., simples máscaras de um realismo falsificado e degenerado. Esses tipos existiam também no realismo grotesco, mas não constituíam o quadro de *toda* a vida, eram apenas a parte agonizante da vida renascente. Na realidade, a nova concepção de realismo traça outras fronteiras entre os corpos e as coisas. Separa os corpos duplos e poda do realismo grotesco e folclórico as coisas que brotaram junto com o corpo, procura aperfeiçoar cada individualidade, isolando-a da *totalidade final* que já perdeu a antiga imagem, sem ter ainda encontrado uma nova. A compreensão do tempo, também, modificou-se consideravelmente.

A literatura chamada de "realismo burguês" do século XVIII (Sorel, Scarron e Furetière), ao lado de elementos puramente carnavalescos, contém já imagens grotescas estáticas, isto é, quase subtraídas à passagem do tempo, à corrente da evolução, portanto, ou fixada na sua dupla natureza ou dividida em dois. Alguns autores, como por exemplo Régnier, inclinam-se a interpretar esses primeiros passos como o começo do realismo. Na verdade, são apenas fragmentos mortos, e às vezes quase desprovidos de sentido, do pujante e profundo realismo grotesco.

No início da nossa introdução, assinalamos que certas manifestações da cultura cômica popular, da mesma forma que os gêneros típicos do realismo grotesco, foram estudadas de maneira bastante completa e

fundamental, mas é claro que sob o ângulo de métodos histórico-culturais e histórico-literários que predominavam no século XIX e nos primeiros decênios do século XX. Estudaram-se não apenas as obras literárias, evidentemente, mas também certos fenômenos específicos, como as “festas dos loucos” (Bourquelot, Drews, Villetard), o “riso pascal” (Schmid, Reinach, etc.), a “paródia sagrada” (Novati, Ilvonen, Lehmann) e outros fenômenos que, na verdade, escapavam ao domínio da arte e da literatura. Estudaram-se igualmente outras manifestações da cultura cômica da Antigüidade (A. Dieterich, Reich, Cornford, etc.). Os folcloristas, por sua vez, fizeram muito para esclarecer o caráter e a gênese de diferentes motivos e símbolos que entram na cultura cômica popular (é suficiente mencionar a esse respeito a obra monumental de Frazer, *O ramo de ouro*). Existe ao todo um número considerável de obras científicas dedicadas à cultura cômica popular.¹⁷ Na seqüência do nosso trabalho, voltaremos a nos referir a elas.

Infelizmente, toda essa imensa literatura, com raras exceções, é destituída de *espírito teórico*. Ela não visa estabelecer generalizações teóricas com alguma amplitude e valor de princípio. Daí que essa documentação quase infinita, minuciosamente recolhida e às vezes escrupulosamente estudada, não seja nem unificada nem interpretada. O que para nós é o mundo unitário da cultura cômica popular, aparece nessas obras como um aglomerado de curiosidades heterogêneas, impossível de incluir numa história “séria” da cultura e da literatura européias, apesar das suas grandes proporções.

Esse conjunto de curiosidades e obscenidades está fora da órbita dos problemas “sérios” da criação literária que se colocaram na Europa. E entende-se facilmente que, dessa maneira, a poderosa influência exercida pela cultura cômica popular sobre a literatura, sobre o “pensamento em imagens” da humanidade, permaneça quase completamente inestudado.

Exporemos agora brevemente dois estudos que tiveram o mérito de colocar os problemas teóricos e que tratam ambos do nosso problema de duas perspectivas diferentes.

Em 1903, H. Reich publicou um grosso volume intitulado *O mimo. Ensaio de estudo histórico da evolução literária*. (V. nota 5, da Introdução.)

O objeto do livro é na realidade a cultura cômica da Antigüidade

¹⁷ Entre as obras soviéticas, destaca-se a obra de O. Freidenberg, *A poética do tema e do gênero (Poetica Sujeta i Zhanra)*, Goslitizdat, 1936, que reúne uma imensa documentação folclórica relativa ao assunto (sobretudo para a Antigüidade). No entanto, esses documentos são tratados principalmente do ponto de vista das teorias do pensamento pré-lógico, de tal forma que o problema da cultura cômica popular não se coloca.

e da Idade Média. Proporciona uma imensa documentação, muito interessante e precisa. O autor demonstra muito justamente a unidade da tradição cômica clássica que passa pela Antigüidade e pela Idade Média. Ele compreende também a relação antiga e fundamental do riso com as imagens do “baixo” material e corporal. Tudo isso lhe permite adotar uma posição justa e frutífera diante do problema.

Mas Reich, em última instância, não colocou verdadeiramente esse problema. Parece-nos que dois motivos o impediram de fazê-lo.

Em primeiro lugar, Reich tenta reduzir toda a história da cultura cômica à do mimo, ou seja, de um único gênero cômico, ainda que muito característico dos fins da Antigüidade. Para o autor, o mimo é o centro e quase que o único veículo da cultura cômica. E é por isso que ele reduz à influência do mimo antigo todas as formas de festas populares assim como a literatura cômica da Idade Média. Partindo em busca da influência do mimo antigo, Reich ultrapassa os limites da cultura européia. Tudo isso leva fatalmente a exageros, à ignorância de tudo o que não quiser entrar no leito de Procusto do mimo. É preciso esclarecer que às vezes Reich escapa às suas próprias concepções, pois a sua documentação é de tal forma abundante que o obriga a evadir-se do quadro estreito do mimo.

Em segundo lugar, Reich moderniza e empobrece um pouco não só o riso mas também o princípio material e corporal que lhe está indissolivelmente ligado. Na sua concepção, os aspectos positivos do princípio do riso — sua força liberadora e regeneradora — são abafados (embora o autor conheça perfeitamente a filosofia do riso antigo). O universalismo do riso popular, seu caráter utópico, seu valor de concepção do mundo tampouco foram compreendidos e apreciados na sua justa medida. Mas é sobretudo o princípio material e corporal que parece especialmente empobrecido: Reich o considera através do prisma do pensamento dos tempos modernos, abstrato e diferenciador, logo compreende-o de uma maneira estreita e quase naturalista.

São esses dois aspectos que, na nossa opinião, enfraquecem a concepção de Reich. No entanto, pode-se afirmar que ele contribuiu muito para preparar uma justa colocação do problema da cultura cômica popular. É lamentável que seu livro, enriquecido com uma documentação nova, original e audacioso no pensamento, não tenha exercido no seu tempo a influência desejada.

Na seqüência do nosso trabalho, referir-nos-emos várias vezes a essa obra.

O segundo estudo que citaremos aqui é o livro de Konrad Burdâch, *Reforma, Renascimento, Humanismo* (*Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlim, 1918). Esse breve estudo aproxima-se também de uma colocação do problema da cultura popular, mas de maneira completamente diferente da de Reich. Ele não fala jamais do princí-

pio material e corporal. Seu único herói é a idéia-imagem do “renascimento”, da “renovação”, da “reforma”.

Burdach quer demonstrar como essa idéia-imagem do renascimento (nas suas diversas variantes), que se originou na antiquíssima mitologia dos povos orientais e antigos, continuou a viver e a desenvolver-se igualmente no culto religioso (liturgia, rito do batismo, etc.), onde se fixou pelo dogma. Na época do reflorescimento religioso do século XII (Joaquim de Flora, Francisco de Assis, os espiritualistas), ela revive, penetra em camadas populares mais amplas, tinge-se de emoções puramente humanas, desperta a imaginação poética e artística, torna-se a expressão da sede crescente de renascimento e de renovação na esfera exclusivamente terrestre, isto é, no domínio político, social e artístico (V. p. 57).

Burdach segue o processo lento e progressivo da secularização da idéia-imagem do renascimento em Dante, nas idéias e atividades de Rienzi, em Petrarca, Boccaccio, etc.

Burdach considera justamente que um fenômeno histórico tal como o Renascimento não podia ser o resultado de pesquisas que visassem exclusivamente o conhecimento nem do esforço intelectual de indivíduos isolados. Ele explica o fato da seguinte maneira:

“O Humanismo e o Renascimento não são os produtos do conhecimento (*Produkte des Wissens*). Não aparecem porque os sábios descobrem os monumentos perdidos da arte e da cultura antigas e aspiram a ressuscitá-las. O Humanismo e o Renascimento nasceram de uma expectativa e de uma aspiração apaixonadas e ilimitadas da época *envelhecida*, cuja alma, profundamente abalada, ansiava por uma *nova juventude*.” (p. 138).

Claro, Burdach está inteiramente com a razão quando se recusa a originar e explicar o Renascimento a partir de fontes eruditas e livrescas, de investigações ideológicas individuais e “esforços intelectuais”. Ele está certo também em afirmar que o Renascimento foi preparado durante toda a Idade Média (sobretudo a partir do século XII), e que a palavra “renascimento” não significava absolutamente “renascimento das ciências e artes da Antigüidade”, mas tinha uma significação mais ampla e preñhe de sentido, mergulhando suas raízes nas profundidades do pensamento ritual e espetacular, metafórico, intelectual e ideológico da humanidade.

No entanto, Burdach não viu nem compreendeu a esfera predominante onde existiu a idéia-imagem do Renascimento, isto é, a cultura cômica popular da Idade Média. O desejo de renovação e de renascimento, a “ânsia por uma nova juventude” impregnaram a sensação carnavalesca do mundo, encarnada de diversas maneiras nas formas concretas e sensíveis da cultura popular (espetáculos, ritos e formas verbais). Era isso que constituía a “segunda vida” festiva da Idade Média.

Vários dos fenômenos que Burdach analisa como precursores do Renascimento refletiam por sua vez a influência da cultura popular e, nessa medida, anteciparam o espírito do Renascimento. É o caso de Joaquim de Flora e, principalmente, de São Francisco de Assis e o movimento por ele fundado. Não era por acaso que São Francisco designava nas suas obras a si e aos seus companheiros pelo nome de “jograis do Senhor” (*ioculatores Domini*). Sua concepção original do mundo, com sua “alegria espiritual” (*laetitia spiritualis*), sua bênção do princípio material e corporal, e suas degradações e profanações características, pode ser qualificada (não sem certo exagero) de catolicismo *carnavalizado*. Os elementos da visão carnavalesca do mundo eram igualmente muito fortes em toda a atividade de Rienzi. Todos esses fenômenos que, segundo Burdach, preparavam o Renascimento, estão marcados pelo princípio cômico liberador e renovador, embora se afirme por vezes numa forma excessivamente limitada. De qualquer forma, Burdach não leva em conta de maneira alguma esse princípio. Apenas o tom sério possui existência aos seus olhos.

Enfim, Burdach, no seu desejo de compreender melhor as relações do Renascimento com a Idade Média, prepara à sua maneira a adequada colocação do problema.

É assim que se apresenta o nosso problema. No entanto, o objeto específico do nosso trabalho não é a cultura cômica popular, mas a obra de François Rabelais. Na realidade, a cultura cômica popular é infinita e, como já vimos, extremamente heterogênea nas suas manifestações. Em relação a ela, nosso objetivo é puramente teórico e consiste em revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica profunda dessa cultura, isto é, o seu valor como concepção do mundo e o seu valor estético. A melhor maneira de resolver o problema é transportar-se ao próprio terreno onde foi recolhida essa cultura, onde ela foi concentrada e interpretada literariamente, na etapa superior do Renascimento; em outras palavras, transportar-nos à obra de Rabelais. Ela é sem dúvida insubstituível, quando se trata de penetrar na essência mais profunda da cultura cômica popular. No mundo criado por ele, a unidade interna de todos os elementos heterogêneos revela-se com excepcional clareza, de tal forma que sua obra constitui uma enciclopédia da cultura popular.

Podemos terminar aqui a nossa introdução. Acrescentemos simplesmente que voltaremos no corpo do trabalho a todos os temas e afirmações aqui expressos de uma forma algo abstrata e por vezes teórica; vamos concretizá-los inteiramente, baseando-nos tanto nas obras de Rabelais como em outras manifestações da Idade Média e da Antigüidade que lhe serviram, direta ou indiretamente, de fonte de inspiração.

Capítulo Primeiro

RABELAIS E A HISTÓRIA DO RISO

Seria extremamente interessante escrever
a história do riso.

A. Herzen

Os quatro séculos de história da compreensão, influência e interpretação de Rabelais são muito instrutivos, na medida em que essa história se imbrica na do riso, suas funções e sua compreensão nesse mesmo período.

Os contemporâneos de Rabelais (e quase todo o século XVI), que viviam no meio das tradições populares, literárias e ideológicas, nas condições e acontecimentos da época, chegavam a compreender o nosso autor e sabiam apreciá-lo. Assim o testemunham as opiniões de seus contemporâneos e das gerações imediatamente seguintes¹ que chegaram até nós, bem como as várias reedições da sua obra no século XVI e primeiro terço do XVII. Além disso, Rabelais não era apreciado apenas pelos humanistas, na corte e nos estratos mais altos da burguesia urbana, mas também entre as grandes massas populares. Citarei uma opinião interessante de um contemporâneo de Rabelais, o notável historiador (e escritor) Estienne Pasquier, que escreve numa carta a Ronsard: "Entre nós não há ninguém que não saiba quanta simpatia o douto Rabelais, pilheriando sabiamente sobre o seu Gargantua e Pantagruel, ganhou entre o povo".²

¹ A história póstuma de Rabelais, isto é, a história da sua compreensão, interpretação e influência através dos séculos, está bastante estudada no que se refere aos fatos. Além de uma longa série de publicações de valor na *Revue des études rabelaisiennes* (1903-1913) e na *Revue du seizième siècle*, essa história constitui o objeto de duas obras específicas: Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges* (Rabelais através dos tempos), Paris, Le Divan, 1923; Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais* (intérpretes, lecteurs et imitateurs) (*A influência e a reputação de Rabelais* [intérpretes, leitores e imitadores]), Paris, J. Gamber, 1930. Essas obras contêm naturalmente opiniões de contemporâneos sobre Rabelais.

² *Les lettres d'Estienne Pasquier* (As cartas de Estienne Pasquier), Jean Veyrat, Lyon, 1547, p. 17.

Outros fatos provam de forma cabal que Rabelais era compreendido e amado por seus contemporâneos: refiro-me às numerosas e profundas marcas de sua influência, e ao grande número de imitadores seus. Quase todos os prosadores do século XVI que o sucederam (mais exatamente, que escreveram depois da publicação dos dois primeiros livros), como por exemplo Bonaventure des Périers, Noël du Fail, Guillaume Bouchet, Jacques Tahureau, Nicolas de Cholières, etc., inspiraram-se em maior ou menor grau na veia rabelaisiana.

Os historiadores da época: Pasquier, Brantôme, Pierre de l'Estoile, assim como os polemistas e panfletários protestantes: Pierre Viret, Henri Estienne, etc., também não escaparam à sua influência. A literatura do século XVI terminou, por assim dizer, sob o signo de Rabelais; no domínio da sátira política, por exemplo, podemos citar a admirável *Sátira menipéia da virtude do Catolicon de Espanha*...³ (1594), dirigida contra a Inquisição, uma das melhores sátiras políticas da literatura mundial, e no domínio das belas-arts o notável *Como ser bem sucedido*...⁴ de Béroalde de Verville (1612). Essas duas obras que encerram o século, são marcadas pelo selo da influência flagrante de Rabelais; apesar da sua heterogeneidade, as personagens vivem uma existência grotesca quase exclusivamente rabelaisiana.

Além desses grandes escritores do século XVI que souberam aproveitar a influência de Rabelais mesmo conservando a sua independência, há uma multidão de imitadores medíocres que não deixaram nenhum vestígio na literatura do seu tempo.

É importante lembrar ainda que Rabelais teve um sucesso imediato, que ele conquistou imediatamente o público, logo nos primeiros meses que se seguiram à aparição de *Pantagruel*.

A que se deveu essa voga tão rápida, as opiniões entusiastas (embora não assombradas) dos contemporâneos e a imensa influência que exerceu sobre a grande literatura *de problemas* da época, nos sábios humanistas, historiadores, panfletários políticos e religiosos, e enfim a imensa multidão de imitadores?

Os contemporâneos de Rabelais acolheram-no sobre o pano de fundo de uma tradição viva e ainda pujante. Podiam certamente surpreender-se com a força e a realização de Rabelais, mas não com o caráter de suas imagens e seu estilo. Eles sabiam ver a unidade do

³ *Satire ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne*... Reeditada por Ed. Frank, Oppeln, 1884, de acordo com a edição original de 1594.

⁴ Título completo: Béroalde de Verville, *Le moyen de parvenir, oeuvres contenant la raison de ce qui a été, est et sera*. (*Como ser bem sucedido, obras que contêm a explicação daquilo que foi, é e será*.) Edição crítica, com variantes e léxico. Charles Noyer, Paris, 1876, dois volumes pequenos.

mundo rabelaisiano, sabiam sentir o parentesco profundo e as relações recíprocas entre os seus elementos constitutivos os quais, a partir do século XVII já parecem terrivelmente heterogêneos, e no século XVIII totalmente incompatíveis: debates sobre os grandes problemas, assuntos filosóficos discutidos em banquetes, grosserias e obscenidades, comicidade verbal de baixa categoria, caráter erudito e farsa. Os contemporâneos eram capazes de captar a lógica unitária que percorria fenômenos para nós tão disparatados na aparência. Eles sentiam de maneira aguda a relação das imagens de Rabelais com as formas dos espetáculos populares, o caráter festivo específico dessas imagens, profundamente impregnadas pelo ambiente do carnaval.⁵ Em outras palavras, os contemporâneos captavam e compreendiam a integridade e a lógica do universo artístico e ideológico rabelaisiano, a unidade de estilo e a consonância de todos os seus elementos, percorridos por uma concepção unitária do mundo e por um grande e único estilo. É principalmente isso que distingue a interpretação dada a Rabelais no século XVI da que lhe deram os séculos subsequentes. Os contemporâneos compreendiam como manifestações diversas de um único estilo o que os homens do século XVII e XVIII interpretavam como uma idiosincrasia individual e bizarra do autor, ou como uma espécie de código, de criptograma que encerrasse um sistema de alusões a determinados acontecimentos ou personagens da época.

No entanto, essa compreensão dos contemporâneos era ingênua e espontânea. O que para o século XVII e os séculos seguintes se tornara um enigma, era para eles algo perfeitamente evidente. Por isso, a compreensão dos contemporâneos não pode fornecer uma resposta aos *nostros* problemas, uma vez que, para eles, esses problemas não existiam.

Ao mesmo tempo, já se vislumbra nos primeiros imitadores o começo da desagregação do estilo rabelaisiano. Por exemplo, em des Périers e principalmente em Noël du Fail, as imagens rabelaisianas degeneraram e se atenuam, começam a transformar-se em pintura de gênero e de costumes. Seu universalismo se enfraquece brutalmente. A outra face desse processo se manifesta quando as imagens rabelaisianas são empregadas com fins satíricos. Isso conduz, nesse caso, à debilitação do pólo positivo das imagens ambivalentes. Quando o gro-

⁵ Temos, por exemplo, em nosso poder uma curiosa descrição das festividades grotescas (de tipo carnavalesco) que se realizaram em Ruão em 1541. À frente da procissão, que parodiava um funeral, vinha um estandarte com o anagrama de Rabelais; em seguida, durante o festim, um dos convidados vestido de monge lia do alto da sua cátedra a *Crônica de Gargantua*, em vez da Bíblia. (Cf. *op. cit.*, J. Boulenger, p. 17 e L. Sainéan, p. 20.)

tesco se põe a serviço de uma tendência abstrata, desnaturaliza-se fatalmente. Sua verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância.

A tendência abstrata deforma essa característica da imagem grotesca, pondo a ênfase num conteúdo, cheio de sentido "moral". Mais ainda, ela subordina o substrato material da imagem ao aspecto negativo, e o exagero torna-se então caricatura. Encontramos o esboço desse processo na sátira protestante dos primeiros tempos, depois na *Sátira menipéia*, da qual já falamos. Mas isso é apenas um começo. As imagens grotescas utilizadas como instrumento da tendência abstrata estão ainda muito vigorosas, elas conservam, portanto, sua natureza própria, continuam a desenvolver sua própria lógica, independentemente da tendência do autor e muitas vezes mesmo apesar dessa tendência.

A tradução alemã livre de *Gargantua* feita por Fischart com o título grotesco de *Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtklitterung* (1575) constitui nesse sentido um exemplo muito típico.

Fischart é protestante e moralista; sua obra literária coloca-se sob o signo do "grobianismo". Pela sua origem, o "grobianismo" alemão é aparentado ao fenômeno Rabelais: os grobianistas herdaram do realismo grotesco as imagens da vida material e corporal, sofreram a influência direta das formas carnavalescas da festa popular. Daí o marcado hiperbolismo das imagens materiais e corporais, sobretudo as referentes à comida e à bebida. No realismo grotesco, assim como nas festas populares, os exageros eram positivos, como por exemplo essas salsichas gigantescas que dezenas de pessoas carregavam durante os carnavais de Nuremberg no século XVI e XVII. Mas a tendência moralizadora e política dos grobianistas (Dedekind, Scheidt, Fischart) confere a essas imagens um sentido reprovador. No prefácio ao seu *Grobianus*,⁶ Dedekind fala dos lacedemônios que mostravam aos seus filhos os escravos embriagados para tornar-lhes odiosa a embriaguez. As personagens de São Grobianus e os grobianistas que aparecem em cena, são consagrados à mesma finalidade. A natureza positiva da imagem é, portanto, subordinada ao fim nega-

⁶ Dedekind: *Grobianus et grobiana libri tres* (primeira edição, 1549, segunda, 1552.) Traduzido para o alemão por Scheidt, mestre e parente de Fischart.

tivo de ridicularizar, através do ponto de vista distorcido da sátira e da condenação moral. Essa sátira é feita a partir da perspectiva do burguês e do protestante, ela visa a nobreza feudal (os *junkers*) atolada nas festas, na glotonaria, na embriaguez e na libertinagem. Esse mesmo ponto de vista grobianista (sob a influência de Scheidt) encontra-se de certa forma na tradução livre de *Gargantua*.⁷

No entanto, apesar da orientação primitiva de Fischart, as imagens rabelaisianas da sua tradução continuam sua vida verdadeira, que não tem nada a ver com as suas tendências. O hiperbolismo das imagens materiais e corporais (principalmente o comer e o beber) é ainda mais acentuado, em comparação com Rabelais. A lógica interna de todos esses exageros é, como em Rabelais, a lógica do crescimento, da fecundidade, da superabundância. Todas as imagens mostram o mesmo "baixo" que devora e procria. Da mesma forma, o caráter festivo específico do princípio material e corporal é também preservado. A tendência abstrata não penetra a imagem até o fundo, não se torna o seu princípio organizador efetivo. O próprio riso não se transforma ainda completamente em uma ridicularização pura e simples: seu caráter está ainda suficientemente íntegro, ele diz respeito à *totalidade* do processo vital, os dois pólos e as tonalidades triunfantes do nascimento e da renovação aí ressoam. Em resumo, na tradução de Fischart, a tendência abstrata não dominou completamente todas as imagens.

No entanto, ela já se infiltrara na obra e, até um certo ponto, transformara as imagens em uma espécie de apêndice divertido dos sermões abstratos e moralizantes. O processo de reinterpretação do riso só se completa posteriormente, como consequência direta da instauração da hierarquia dos gêneros e do lugar que o riso ocupará dentro dessa hierarquia.

Ronsard e a Plêiade estavam já convencidos de que existia uma *hierarquia dos gêneros*. Essa idéia, tomada essencialmente da Antigüidade, mas adaptada às condições existentes na França, não se impôs imediatamente. A Plêiade era ainda muito liberal e democrática nesse assunto. Seus membros tinham ainda o maior respeito por Rabelais, sabiam apreciá-lo na sua justa medida, sobretudo du Bellay e Baïf. Contudo, o julgamento elogioso do nosso autor (e a poderosa

⁷ Dizemos "de certa forma" porque, quando fazia sua tradução, Fischart não era ainda completamente grobianista. Encontra-se um julgamento cortante mas justo sobre a literatura grobianista do século XVI em K. Marx. Ver *A crítica moralizadora e a moral crítica* (Marx e Engels, *Obras*, t. IV, edição russa, p. 291-295.)

influência da sua linguagem sobre a da Pléiade) opunha-se categoricamente ao lugar que lhe estava designado na hierarquia dos gêneros, isto é, o lugar mais baixo, quase na soleira da literatura. Essa hierarquia era ainda na época apenas uma idéia puramente abstrata e bastante imprecisa. Antes que ela pudesse expressar a inter-relação dos gêneros e se convertesse numa força verdadeiramente reguladora e determinante, foi preciso que se produzissem certas mudanças sociais, políticas e ideológicas e que o círculo de leitores e conhecedores da grande literatura oficial se diferenciasse e se restringisse.

Sabe-se que esse processo devia completar-se no século XVII, embora tenha começado a se fazer sentir desde o fim do século XVI. É nessa época que se começa a crer que Rabelais não passava de *um autor divertido*, um escritor extravagante. Essa foi também, como se sabe, a sorte que teve o *Dom Quixote*, por muito tempo mantido na categoria das leituras fáceis e agradáveis. O mesmo ocorreu com Rabelais que, a partir do fim do século XVI, começou a perder cada vez mais a sua reputação, caindo até os umbrais da grande literatura, depois quase para além, e finalmente para fora dela.

Montaigne, que tinha quarenta anos menos que Rabelais, escreve nos seus *Essais*:

“Entre os livros simplesmente divertidos, encontro entre os modernos o *Decameron*, de Boccaccio, Rabelais e os *Beijos* de Jean Second, se podem ser colocados nessa categoria, de bons para divertir”. (Livro II, cap. X; essa passagem data de 1580).

Esse “simplesmente divertidos” de Montaigne está ainda no limite entre a antiga e a nova compreensão e apreciação do “divertido”, do “alegre”, do “recreativo” e outros epítetos semelhantes atribuídos a livros e que figuram freqüentemente, nos séculos XVI e XVII, nos próprios títulos das obras.⁸ Para Montaigne, a noção de divertido e alegre não se restringira ainda definitivamente, não adquirira ainda o matiz de coisa inferior e irrelevante. Numa outra passagem dos *Ensaaios*, ele diz:

“Não procuro nos livros senão o prazer de um honesto divertimento; ou, se estou estudando, procuro neles apenas a ciência que trata do conhecimento de mim mesmo, e que me ensina a morrer e a viver bem”. (Livro II, cap. X).

Portanto, de toda a literatura propriamente dita, Montaigne prefere os livros agradáveis e fáceis, uma vez que ele entende por outros

⁸ Por exemplo, o título de um dos notáveis livros do século XVI, de Bonaventure des Périers, é: *Nouvelles récréations et joyeux devis*. (Novas recreações e alegres conversas.)

livros aqueles que provêm consolação e conselhos, as obras de filosofia, de teologia, sobretudo os do gênero dos seus *Ensaio*s (Marco Aurélio, Sêneca, *Moralia* de Plutarco, etc.) Do seu ponto de vista, a literatura deve ser antes de tudo divertida, alegre e recreativa.⁹

Dessa perspectiva, ele é ainda homem do século XVI. É significativo, contudo, que a maneira de regular a vida e a morte esteja definitivamente fora do domínio do riso jubiloso. Com Boccaccio e Jean Second, Rabelais é “bom para divertir”, mas não pertence ao número dos consoladores e conselheiros que ensinam “a bem morrer e bem viver”. No entanto, para os seus contemporâneos, Rabelais cumpria muito bem o papel de consolador e conselheiro. Eles sabiam ainda, portanto, encarar *jubilosamente*, no *plano do riso*, a maneira de regular a vida e a morte.

A época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare marca uma mudança capital na história do riso. Em nenhum outro aspecto, a não ser na atitude em relação ao riso, as fronteiras que separam o século XVII e seguintes da época do Renascimento, são tão bem marcadas, tão categóricas e nítidas.

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito

⁹ No século XVI, o epíteto *divertido* era atribuído a todas as obras literárias no seu conjunto, qualquer que fosse o gênero. A obra do passado mais respeitada e influente no século XVI era o *Roman de la rose*. Em 1527, Clément Marot publicou uma edição ligeiramente modernizada (do ponto de vista da língua) dessa obra-prima mundial e escreveu no prefácio à guisa de recomendação: “É o divertido livro do *Rommant de la rose*...”

e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. De uma maneira um pouco esquemática, naturalmente, essa é a definição da atitude dos séculos XVII e XVIII em relação ao riso.

O Renascimento expressava sua opinião sobre o riso através da sua *prática* literária e das suas apreciações literárias. Mas fazia-o também nos julgamentos teóricos, que justificavam o riso enquanto forma universal da concepção do mundo. Essa teoria se fundamentava quase exclusivamente sobre fontes antigas. O próprio Rabelais desenvolveu-a no antigo e novo Prólogo ao Quarto Livro, fundamentando-se essencialmente em Hipócrates. Hipócrates, teórico do riso em seu gênero, tinha um papel muito importante nessa época. Não só se comentavam as suas observações sobre a importância da alegria e do entusiasmo do médico e dos pacientes no tratamento das doenças, observações essas que apareceram disseminadas nos seus tratados de medicina,¹⁰ mas também se comentava o *Romance de Hipócrates*, isto é, a sua correspondência (apócrifa, é claro) que tratava da "loucura" de Demócrito manifestada através do *riso*. Esse texto figurava como anexo à *Antologia de Hipócrates*. No *Romance de Hipócrates*, o riso de Demócrito exprime uma concepção filosófica do mundo, ele tem como objetivo a vida humana e todos os vãos terrores, as vãs esperanças do homem em relação aos deuses e à vida além-túmulo. Demócrito definiu o riso como uma visão unitária do mundo, uma espécie de instituição espiritual do homem que adquire sua maturidade e desperta; em última análise, Hipócrates está perfeitamente de acordo com ele.

A doutrina da virtude curativa do riso e a filosofia do riso do *Romance de Hipócrates* eram especialmente estimadas e difundidas na Faculdade de Medicina de Montpellier onde Rabelais fez seus estudos, primeiro, e depois ensinou. O célebre médico Laurens Joubert, membro dessa faculdade, publicou em 1560 um tratado sobre o riso, com o título significativo de *Tratado do riso, contendo sua essência, suas causas e seus maravilhosos efeitos, curiosamente investigados, discutidos e observados por M. Laur. Joubert...*^a Em 1579, aparecia

¹⁰ Sobretudo o tomo VI das *Epidemias*, que Rabelais cita em seus prólogos.

^a *Traité du ris, contenant son essence, ses causes et ses merveilleux effets, curieusement recherchés, raisonnés et observés par M. Laur. Joubert...*

em Paris um segundo tratado do mesmo autor: *A causa moral do Riso, do excelente e muito famoso Demócrito, explicada e testemunhada pelo divino Hipócrates nas suas Epístolas*,^b que era na verdade a versão francesa da última parte do *Romance de Hipócrates*.

Essas obras relativas à filosofia do riso, aparecidas depois da morte de Rabelais, eram apenas um eco tardio das dissertações e discussões que se haviam realizado em Montpellier durante a estadia de Rabelais, e que estavam na origem da sua teoria da virtude curativa do riso e do “médico alegre”.

A segunda fonte da filosofia do riso na época de Rabelais era a célebre fórmula de Aristóteles: “O homem é o único ser vivente que ri”.¹¹ A essa fórmula, que gozava de imensa popularidade atribuíra-se um sentimento ampliado: o riso era considerado como o privilégio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas. A décima que precede *Gargantua*, termina com estes dois versos:

Melhor é de risos que de lágrimas escrever
porque o riso é a marca do homem.*

Ronsard emprega essa fórmula dando-lhe um sentido ainda mais amplo. Podemos destacar os seguintes versos na sua poesia dedicada a Belleau (*Oeuvres*, Ed. Lemerre, t. V, 10):

Deus, que ao homem submeteu o mundo,
ao homem apenas concedeu o riso
para que se divertisse, e não às bestas
que não têm razão nem espírito nas cabeças.

O riso, dom de Deus, unicamente ao homem concedido, é aproximado do poder do homem sobre a terra, da razão e do espírito que apenas ele possui.

Segundo Aristóteles, a criança só começa a rir no quadragésimo dia depois do nascimento, momento em que se torna pela primeira vez um ser humano. Rabelais e seus contemporâneos não desconheciam o dito de Plínio, que afirmava que um único homem no mundo, Zoroastro, começara a rir assim que nascera, o que permitia augurar a respeito da sua sabedoria divina.

^b *Le cause morale de Ris, de l'excellent et très renommé Démocrite, expliquée et témoinnée par ce divin Hippocras en ses Éppitres.*

¹¹ Aristóteles, *Sobre a alma (De partibus animalium)*, livro III, cap. X

* *Obras*, Pléiade, décima *Aos leitores*, p. 2; Livro de bolso, vol. II, p. 23.

Enfim, a terceira fonte da filosofia do riso no Renascimento é Luciano, sobretudo a personagem Menipo, que se ri no reino de além-túmulo. *Menipo ou a neciomania*, de Luciano, era uma obra especialmente em voga na época, e pode-se afirmar que ela exerceu uma poderosa influência em Rabelais, mais exatamente sobre o episódio de Epistêmon nos infernos (*Pantagruel*). *Os diálogos dos Mortos* também exerceram influência; damos aqui alguns extratos característicos:

Diógenes recomenda a Pólux que diga: “Menipo, Diógenes te exorta, se já *riste bastante de tudo que se passa na terra*, que venhas aqui em baixo para rires ainda mais. Aí em cima, o teu riso tem apenas um objeto vago e, como se diz vulgarmente, quem sabe ao certo o que acontece depois da morte? *Enquanto que aqui tu não cessarás de rir, da mesma forma que eu...*”*

O Filósofo: “E tu, Menipo, abandona também *tua liberdade, tua franqueza*, teu caráter sem preocupações, tua nobre ousadia e teu riso satírico, tu és aqui o único que não chora”.**

Caronte: “De onde nos trouxeste este cão, Mercúrio? Durante a travessia não fez mais que *importunar* todos os passageiros e *rir-se deles*; e enquanto todos os outros choravam, ele era o único que ousava rir.

Mercúrio: Tu não sabes, Caronte, quem é este que acabas de atravessar? É um homem *verdadeiramente livre*, que não se preocupa com nada, é Menipo, enfim”.***

Sublinhemos, na personagem Menipo que ri, *o elo do riso com os infernos (e a morte)*, *com a liberdade do espírito e da palavra*.

Acabamos de enumerar as três fontes antigas mais populares da filosofia do riso do Renascimento. Elas estão na origem não apenas do tratado de Joubert, mas também das opiniões sobre o riso, sua importância e seu valor, que corriam entre os humanistas e os homens de letras. As três fontes definem o riso como um princípio universal de concepção do mundo, que assegura a cura e o renascimento, estreitamente relacionado aos problemas filosóficos mais importantes, isto é, à maneira de “aprender a bem morrer e bem viver” que já Montaigne só conseguia ver como algo sério.

Naturalmente, Rabelais e seus contemporâneos conheciam as idéias da Antigüidade sobre o riso através de outras fontes: Ateneu, Macróbio, Aulo Gélíio, etc., da mesma forma que as célebres palavras

* Luciano de Samosata, *Obras completas*, Paris, Garnier, 1896, *Os diálogos dos mortos*, Diógenes e Pólux, Diálogo I, p. 132.

** *Ibid.*, Caronte, Menipo, diversos mortos... (Diálogo X), p. 149.

*** *Ibid.*, Caronte, Menipo e Mercúrio (Diálogo XXII), p. 171.

de Homero sobre o riso indestrutível, isto é, eterno dos deuses ὄσβεστος γέλος, (*Ilíada*, I, 599 e *Odisséia*, VIII, 327). Conheciam também perfeitamente as tradições romanas da liberdade do riso: as saturnais, o papel do riso durante os triunfos, e na cerimônia dos funerais das altas personagens.¹²

Rabelais faz repetidas vezes alusão a essas fontes, da mesma forma que às manifestações correspondentes do riso romano.

Sublinhemos uma vez mais que, para a teoria do riso do Renascimento (como para as suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson, que acentuam de preferência suas funções *denegridoras*.¹³

A tradição antiga que definimos, tem uma importância considerável para a *teoria* do riso no Renascimento, que fez a apologia da tradição literária cômica, inserindo-a na corrente das idéias humanistas. A prática artística do riso no Renascimento é antes de mais nada determinada pelas tradições da cultura cômica popular da Idade Média.

¹² Reich fornece uma ampla documentação sobre a antiga liberdade tradicional de ridicularizar, especialmente a liberdade do riso nos mimos. Cita passagens dos *Tristes* de Ovídio onde o autor procura justificar seus versos frívolos, invocando a liberdade tradicional dos mimos e sua indecência autorizada. Cita Marcial que, nos seus epigramas, justifica suas ousadias aos olhos do imperador dizendo que, durante os triunfos, é permitido ridicularizar imperadores e chefes militares. Reich analisa uma apologia interessante do mimo feita no século VI pelo retórico Clorício, que contém numerosos aspectos paralelos à apologia do riso no Renascimento. Defendendo os mimos, este autor devia antes de mais nada tomar o partido do riso. Ele examina a acusação dos cristãos segundo a qual o riso suscitado pelo mimo seria de inspiração diabólica. Declara que o homem se distingue dos animais graças à sua aptidão para falar e rir. Os deuses de Homero riam, Afrodite tinha "doces sorrisos". O austero Licurgo fizera erigir uma estátua do riso. O riso é um presente dos deuses. Clorício cita um caso de *cura de um doente* por meio do mimo, *pelo riso que provocou*. Essa apologia lembra muito a defesa do riso no século XVI, e especialmente a que faz Rabelais. Sublinhemos por nossa parte o caráter universalista da concepção do riso: distingue o homem do animal, sua origem é divina, enfim tem relações com o tratamento médico, a cura dos doentes. (Ver Reich, *Der Mimus*, p. 52-55 ss., 207 ss.)

¹³ A idéia da força criadora do riso pertencia também aos primeiros tempos da Antigüidade. Num papiro alquímico conservado em Leyde e que data do III século da nossa era, lê-se uma narrativa onde a criação e o próprio nascimento do mundo são atribuídos ao riso divino: "Quando Deus riu, nasceram os sete deuses que governam o mundo [...] Quando ele começou a rir, apareceu a luz [...] Ele começou a rir pela segunda vez, tudo era água [...] Na sétima vez (que ele riu, apareceu) a alma." (V. S. Reinach: "O riso ritual" in *Cultes, mythe et religions*. (Cultos, mitos e regiões), Paris, 1908, t. IV, p. 112).

No entanto, nessa época, essas tradições não se limitaram a ser transmitidas, mas entraram numa fase nova e superior de sua existência. A riquíssima cultura popular do riso na Idade Média viveu e desenvolveu-se fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. E foi graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez. Ao proibir que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e das idéias, a Idade Média lhe conferiu em compensação privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites: na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa. E o riso medieval beneficiou-se com isso ampla e profundamente.

Mas durante o Renascimento o riso, na sua forma mais radical, universal e *alegre*, pela primeira vez por uns cinquenta ou sessenta anos (em diferentes datas em cada país), separou-se das profundezas populares e com a língua “vulgar” penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia “superior”, contribuindo assim para a criação de obras de arte mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare, etc.

As fronteiras entre as literaturas oficial e não-oficial deviam fatalmente cair nessa época, em parte porque essas fronteiras, delimitando os setores-chave da ideologia, atravessavam a linha de divisão das línguas: latim e línguas vulgares. A adoção das línguas vulgares pela literatura e certos setores da ideologia devia temporariamente destruir ou pelo menos diminuir essas fronteiras.

Toda uma série de outros fatores, resultantes da decomposição do regime feudal e teocrático da Idade Média, contribuiu igualmente para essa fusão, essa mistura do oficial com o não-oficial. A cultura cômica popular que, durante séculos, formara-se e defendera sua vida nas formas não-oficiais da criação popular — espetaculares e verbais — e na vida corrente não-oficial, içou-se aos cimos da literatura e da ideologia a fim de fecundá-las e, em seguida, à medida que se estabilizava o absolutismo e se instaurava um novo regime oficial, tornou a descer aos lugares inferiores da hierarquia dos gêneros, decantando-se, separando-se em grande parte das raízes populares, restringindo-se e, finalmente, degenerando.

Mil anos de riso popular extra-oficial foram assim incorporados na literatura do Renascimento. Esse riso milenar não só a fecundou, mas foi por sua vez por ela fecundado. Ele se aliava às idéias mais avançadas da época, ao saber humanista, à alta técnica literária. Na pessoa de Rabelais, a palavra e a máscara do bufão medieval, as formas dos folguedos populares carnavalescos, a ousadia do clero de

idéias democráticas, que transformava e parodiava absolutamente todas as palavras e gestos dos saltimbancos de feira, tudo isso se associou ao saber humanista, à ciência e à prática médica, à experiência política e aos conhecimentos de um homem que, como confidente dos irmãos du Bellay, conhecia intimamente todos os problemas e segredos da alta política internacional do seu tempo.

Com o influxo dessa nova combinação, o riso da Idade Média devia sofrer mudanças notáveis nesse grau inédito de progresso. Seu universalismo, seu radicalismo, sua ousadia, sua lucidez e seu materialismo deviam passar do estágio de existência quase espontânea para um estado de consciência artística, de aspiração a um fim preciso. Em outros termos, o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e *histórica* da época. Isso foi possível apenas porque, após mil anos de evolução, no curso da Idade Média, os brotos e embriões desse caráter histórico e seu potencial estavam prontos para eclodir. Examinaremos agora como se formaram e desenvolveram as formas medievais da cultura popular.

Como já mencionamos, o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial. O próprio conteúdo dessa ideologia: ascetismo, crença numa sinistra providência, papel dominante desempenhado por categorias como o pecado, a redenção, o sofrimento, e o próprio caráter do regime feudal consagrado por essa ideologia: suas formas de opressão e de extrema intimidação, determinaram esse tom exclusivo, essa seriedade congelada e pétrea. O tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade.

O cristianismo primitivo (na época antiga) já condenava o riso. Tertuliano, Ciprião e São João Crisóstomo levantaram-se contra os espetáculos antigos, principalmente o mimo, o riso mímico e as burlas. São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo; o cristão deve conservar uma seriedade *constante*, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados.¹³ Combatendo os arianos, reprova-os por

¹³ Ver Reich, *Der Mimus*, p. 116 ss.

terem introduzido no ofício divino elementos de mimo: canto, gesticulação e riso.

No entanto, essa seriedade exclusiva da ideologia defendida pela Igreja oficial trazia a necessidade de legalizar, fora da igreja, isto é, do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos. Isso deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas.

Nas formas e no próprio culto religioso herdados da Antigüidade, penetrados pela influência do Oriente, e influenciados em parte por certos ritos pagãos locais (sobretudo os da fecundidade), observam-se embriões de alegria e de riso às vezes dissimulados na liturgia, no rito dos funerais, do batismo ou do casamento, ou mesmo em várias outras cerimônias. Mas nesses casos os embriões de riso são sublimados, destruídos e asfixiados.¹⁴ Em compensação, são autorizados na vida corrente que gravita em torno da igreja e da festa, tolera-se mesmo a existência de um culto paralelo, de formas e ritos especificamente cômicos.

Trata-se sobretudo das “festas dos loucos” (*festa stultorum, fatuorum, follorum*) que estudantes e clérigos celebravam no dia de Santo Estêvão, Ano-Novo, no dia dos Inocentes, da Trindade, de São João. No início, eram ainda celebradas nas igrejas e consideradas perfeitamente legais, mas tornaram-se em seguida semilegais e finalmente ilegais nos fins da Idade Média; continuavam contudo a ser celebradas nas ruas e tavernas, e incorporavam-se aos folguedos de *Mardi Gras*. Na França, a festa dos loucos se manifestou com mais força e perseverança: inversão paródica do culto oficial acompanhado de fantasias, mascaradas e danças obscenas. No Ano-Novo e Trindade, os regozijos do clero eram particularmente desenfreados.

Quase todos os ritos da festa dos loucos são *degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glotoneria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc. Analisaremos posteriormente alguns desses atos rituais.¹⁵

¹⁴ É importante observar a história dos *tropos*; seu tom jocoso e alegre permitiu desenvolver a partir deles elementos do drama religioso. Ver Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique, I [Les Tropes]*, (*História da poesia litúrgica, I [Os tropos]*), Paris, 1886, e também Y. P. Jacobsen, *Essai sur les origines de la comédie en France au Moyen Age*. (*Ensaio sobre as origens da comédia francesa na Idade Média*), Paris, 1910.

¹⁵ Sobre a festa dos loucos, ver F. Bouquelot, *L'office de la fête des fous* (*O ofício da festa dos loucos*), Sens, 1856; H. Villetard, *Office de Pierre de Corbeil* (*Ofício de Pierre de Corbeil*), Paris, 1907; do mesmo autor, *Remarques sur la fête des fous* (*Observações sobre a festa dos loucos*), Paris, 1911.

Acabamos de dizer que a festa dos loucos se manteve com perseverança na França. Possuímos dela uma curiosa apologia que data do século XV. Seus defensores se referem antes de mais nada ao fato de ter ela sido instituída logo nos primeiros séculos do cristianismo por antepassados que sabiam muito bem o que faziam. Sublinha-se em seguida seu caráter não sério, de *brincadeira* (bufo). Esses folguegedos são indispensáveis “a fim de que a *tolice* (a bufonaria), que é a nossa segunda natureza e parece inata ao homem, possa ao menos uma vez por ano manifestar-se livremente. Os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados, se não se deixasse penetrar um pouco de ar. Nós, os homens, somos tonéis mal-ajustados que o *vinho da sabedoria* faria explodir, se se encontrasse sempre na *incessante fermentação* da piedade e do temor divino. É preciso dar-lhe ar, a fim de que não se estrague. Por isso permitimo-nos alguns dias de bufonaria (a *tolice*), para em seguida regressar com duplicado zelo ao serviço do Senhor.”¹⁶

Nesse texto admirável, a bufonaria e a *tolice*, isto é, o riso, são qualificados de “segunda natureza do homem” e opostos à seriedade sem falha do culto e da concepção cristã do mundo (“*incessante fermentação da piedade e do temor divino*”). Foi justamente o caráter unilateral e exclusivo dessa seriedade que trouxe a necessidade de criar uma válvula de escape para a “segunda natureza humana”, isto é, a bufonaria e o riso. Essa é a missão da festa dos loucos “ao menos uma vez por ano”, data em que o riso e o princípio material e corporal a ele associados se expressavam livremente. O texto citado reconhece, portanto, a existência dessa segunda vida festiva vivida pelo homem da Idade Média.

É evidente que, durante a festa dos loucos, o riso não era de maneira alguma abstrato, reduzido a uma burla puramente denegridora do rito e da hierarquia religiosa. O aspecto burlador e denegridor estava profundamente associado ao riso sem peias do Renascimento e da renovação materiais e corporais. Era a “segunda” natureza do homem que ria, seu “baixo” material e corporal, que não podia exprimir-se na cosmovisão e no culto oficiais.

A apologia original do riso que acabamos de mencionar, data do século XV, mas podem-se encontrar julgamentos idênticos sobre motivos análogos numa época mais antiga. Rabanus Maurus, abade de Fulda no século IX, austero eclesiástico, redigira uma versão resumida da *Coena Cypriani*, que dedicara ao rei Lotário II *ad jocunditatem*, isto é, “para divertimento”. Na epístola dedicatória, trata de justificar o caráter alegre e degradante da *Coena* com este argumento:

¹⁶ Essa apologia figura na carta circular da Faculdade de Teologia de Paris, de 12 de março de 1444, que condena a festa dos loucos e refuta os argumentos expostos por seus defensores.

“Assim como a Igreja contém no seu seio pessoas boas e más, este poema contém os dizeres destas últimas.” Segundo o austero abade, essas “pessoas más” correspondem à “segunda natureza estúpida” do homem. O papa Leão XIII escreveria em seguida uma fórmula análoga: “Considerando que a Igreja é constituída por um elemento divino e outro humano, devemos expressar a este último com a maior franqueza e honestidade possível, pois, como diz o livro de Jeová, ‘Deus não tem a menor necessidade da nossa hipocrisia’.”

No princípio da Idade Média, o riso popular penetrava não apenas nos círculos religiosos médios, mas também nos círculos superiores, e nesse sentido Rabanus Maurus não é nenhuma exceção. O encanto do riso popular era muito poderoso em todos os graus da jovem hierarquia feudal (eclesiástica e leiga). Esse fenômeno se explica, na minha opinião, pelas seguintes causas:

1. A cultura oficial religiosa e feudal nos séculos VII, VIII e mesmo IX era ainda débil e não completamente formada.

2. A cultura popular era muito forte e era preciso levá-la em conta a qualquer preço; era também necessário utilizar alguns dos seus elementos com fins *propagandísticos*.

3. As tradições das saturnais romanas e outras formas do riso popular *legalizadas* em Roma estavam ainda vivas.

4. A Igreja fazia coincidir as festas cristãs e as pagãs locais, que tinham relação com os cultos *cômicos* (a fim de cristianizá-los).

5. O jovem regime feudal era ainda relativamente progressista, portanto, *relativamente* popular.

Sob a influência de todas essas causas conjugadas, uma tradição de tolerância (*relativa*, é claro) podia ainda existir nos primeiros séculos, diante da cultura cômica popular. Essa tradição perpetuou-se, embora sofresse restrições cada vez maiores. Nos séculos seguintes (até o XVII inclusive), era costume, quando se tratava de defender o riso, invocar a autoridade dos antigos eclesiásticos e teólogos.

Desse modo, os autores e compiladores de bufonarias, anedotas e piadas do fim do século XVI e começos do XVII invocavam habitualmente a autoridade dos sábios e teólogos da Idade Média que haviam consagrado o riso. Esse foi o caso de Melander, autor de uma das mais ricas antologias da literatura cômica (*Jocorum et seriorum libri duo*, primeira edição 1600, última 1643), que introduziu na sua obra a longa lista (várias dezenas de nomes) de eminentes sábios e teólogos que compuseram antes dele facécias (*Catalogus praestantissimorum virorum in omni scientiarum facultate, qui ante nos facetias scripserunt*). A melhor antologia de facécias alemãs composta pelo célebre monge e pregador Johannes Pauli apareceu com o título *Riso e seriedade* (*Schimpf un Ernst*) (primeira edição 1522). No prefácio, que expõe a justificação do livro, Pauli cita considerações que lembram a apologia da festa dos loucos anteriormente mencio-

nada: segundo ele, o livro foi escrito para que “os cenobitas reclusos nos mosteiros *distraiam* o espírito e se divirtam: *não é possível confiar-se sempre no ascetismo*” (*man nit alwegen in einer strenckheit bleiben mag*).

A finalidade e o sentido de tais afirmações (que poderíamos facilmente multiplicar) é explicar e justificar mais ou menos o riso em torno da Igreja e a “paródia sagrada” (*parodia sacra*), isto é, a paródia de textos e ritos sagrados. Pois, é claro, não faltavam condenações desse tipo de riso. Em várias ocasiões, os concílios e tribunais haviam proibido a festa dos loucos. A mais antiga dessas interdições, pronunciada pelo Concílio de Toledo, remonta à primeira metade do século VII. A última, cronologicamente, foi a decisão do Parlamento de Dijon em 1552, ou seja, mais de nove séculos depois da primeira. Durante esse longo período, a festa dos loucos viveu uma existência semilegal.

A variante francesa, numa época mais tardia, incluía as mesmas procissões carnavalescas e era organizada em Ruão pela “*Societas Cornardorum*”. O nome de Rabelais figurava, como já explicamos, na procissão de 1540 e, à guisa de Evangelho, leu-se a *Crônica de Gargantua*.¹⁷ O riso rabelaisiano parecia ter retornado ao seio materno da sua antiga tradição ritual e espetacular.

A festa dos loucos é uma das expressões mais claras e mais puras do riso festivo associado à Igreja na Idade Média. Outra dessas manifestações, a “festa do asno”, evoca a fuga de Maria levando o menino Jesus para o Egito. Mas o centro dessa festa não é Maria nem Jesus (embora se vejam ali uma jovem e um menino), mas o asno e seu “hinham!” Celebravam-se “missas do asno”. Possuímos um ofício desse gênero redigido pelo austero eclesiástico Pierre de Corbeil. Cada uma das partes acompanhava-se de um cômico “Hin Ham!”. No fim da cerimônia, o padre, à guisa de bênção, zurrava três vezes e os fiéis, em vez de responderem “amém”, zurravam outras três.

O asno é um dos símbolos mais antigos e mais vivos do “baixo” material e corporal, comportando ao mesmo tempo um valor degradante (morte) e regenerador. Basta lembrar Apuleio e seu *Asno de ouro*, os mimos de asnos que encontramos na Antigüidade e, finalmente, a figura do asno, símbolo do princípio material e corporal nas lendas de São Francisco de Assis.¹⁸ A festa do asno é um dos aspectos desse motivo tradicional extremamente antigo.

¹⁷ No século XVI, essa sociedade publicou duas seleções de documentos.

¹⁸ Encontramos na literatura russa alusões à vitalidade do asno no sentido que mencionamos. É o “zurro do burro” que *faz tornar à vida* o príncipe Muichkin na Suíça, a partir do que ele consegue adaptar-se ao país estrangeiro e à própria vida (*O idiota*, Dostoiévski). O asno e o “zurro do asno” são temas essenciais do poema de Blok, *O jardim dos rouxinóis*.

A festa do asno e a festa dos loucos são festas específicas nas quais o riso desempenha um papel primordial; nesse sentido, são análogas aos seus parentes consangüíneos: o carnaval e o *charivari*. Mas em todas as outras festas religiosas da Idade Média, como explicamos na Introdução, o riso sempre desempenhou um certo papel, maior ou menor, organizando o lado público e popular da festa. Na Idade Média, o riso foi sancionado pela festa (assim como o princípio material e corporal), ele foi um *riso festivo por excelência*. Recorde-nos antes de mais nada o *risus paschalis*. A tradição antiga permitia o riso e as brincadeiras licenciosas no interior da igreja na época da Páscoa. Do alto do púlpito, o padre permitia-se toda espécie de histórias e brincadeiras a fim de obrigar os paroquianos, após um longo jejum e uma longa abstinência, a rir com alegria e esse riso era um *renascimento feliz*. Essas brincadeiras e histórias alegres de tipo carnavalesco referiam-se essencialmente à vida material e corporal. O riso era autorizado, da mesma forma que o eram a carne e a vida sexual (interditas durante o jejum). A tradição do *risus paschalis* persistia ainda no século XVI, isto é, enquanto vivia Rabelais.¹⁹

Além do “riso pascal” existia ainda o “riso de Natal”. Enquanto o primeiro se realizava de preferência nos sermões, anedotas alegres, piadas e brincadeiras, o riso de Natal preferia as canções alegres sobre os mais leigos assuntos, cantadas nas igrejas; os cantos espirituais, por sua vez, eram cantados com melodias leigas, às vezes mesmo de rua (possuímos, por exemplo, a partitura de um *Magnificat* que nos informa que esse hino religioso era cantado com a melodia de uma canção bufa das ruas).

Foi sobretudo na França que a tradição do Natal floresceu. O tema espiritual misturava-se às melodias leigas e a elementos de degradação material e corporal. O tema do *nascimento*, do *novo*, da *renovação* associava-se organicamente ao da *morte do antigo*, tratado num plano degradante e alegre, às imagens do *destronamento* bufo e carnavalesco. Graças a essa particularidade, o *Noël* francês pôde tornar-se um dos gêneros mais populares da canção revolucionária das ruas.

O riso e o aspecto material e corporal, enquanto princípio “degradante” e regenerador, desempenhavam um papel importantíssimo em outras festas realizadas fora ou perto da igreja, especialmente aquelas que, possuindo um caráter local, tinham podido absorver alguns elementos das antigas festas pagãs, de que constituíam por vezes o substituto cristão. É o caso das festas de consagração das igrejas (primeira

¹⁹ A respeito do “riso pascal”, veja-se J. P. Schmid, *De risu paschalis* (Rostock, 1847) e S. Reinach, *Rire pascal*, anexo ao artigo acima mencionado: *Le rire rituel (O riso ritual)*, p. 127-129. O riso pascal e o riso de Natal estão ligados às tradições das saturnais romanas.

missa) e as festas do trono. Elas coincidiam geralmente com as feiras locais e todo o seu cortejo de folguedos populares e públicos. Eram igualmente acompanhadas de glotonaria e embriaguez desenfreadas.²⁰

Comer e beber figuravam no primeiro plano dos banquetes comemorativos. O clero organizava banquetes em honra dos protetores e doadores sepultados nas igrejas, bebia à sua saúde o *poculum charitatis* ou o *charitas vini*. Uma ata da abadia de Quedlinburg diz textualmente que o festim dos padres alimenta e agrada os mortos "*plenius inde recreantur mortui*". Os dominicanos espanhóis bebiam à saúde de seus santos protetores sepultados nas igrejas, pronunciando o voto ambivalente típico: "*viva el muerto*".²¹

Nesses últimos exemplos, a alegria e o riso festivo manifestam-se por ocasião do banquete e associam-se à imagem da morte e do nascimento (renovação da vida) na unidade complexa do "baixo" material e corporal ambivalente (ao mesmo tempo devorador e procriador).

Certas festas adquiriam um colorido específico em função da estação. Assim, por exemplo, São Martim e São Miguel, no outono, tinham vestimentas báquicas, pois esses dois santos passavam por ser os protetores dos vinhateiros. Às vezes, as particularidades de um certo santo davam pretexto à realização de ritos e atos materiais e corporais degradantes, no exterior da igreja. Em Marselha, no dia de São Lázaro, todos os cavalos, mulas, asnos, touros e vacas desfilavam em procissão pela cidade. Toda a população se fantasiava e executava a "grande dança" (*magnum tripudium*) nas praças públicas e nas ruas. Isso porque a personagem de Lázaro estava ligada a um ciclo de lendas sobre os infernos, que possuíam uma conotação topográfica material e corporal (os infernos = o "baixo" material e corporal),²² e ao motivo da morte e da ressurreição. Assim a festa de São Lázaro retomava na prática numerosos elementos das festas pagãs locais.

Enfim, o riso e o princípio material e corporal eram legalizados nos costumes das festas, nos banquetes, nos folguedos de rua, públicos e domésticos.

Não vamos falar agora das formas do riso carnavalesco no sentido próprio do termo.²³ Voltaremos a esse assunto no seu devido tempo. Mas devemos sublinhar uma vez mais a *relação essencial do riso fes-*

²⁰ Não se trata aqui de glotonaria e embriaguez comuns; elas recebiam aqui uma significação simbólica ampliada, *utópica*, de "banquete universal" celebrando o triunfo da abundância material, do crescimento e da renovação.

²¹ Ver Flögel, obra citada, p. 254.

²² Tornaremos a falar disso mais tarde. Lembremos que o *inferno* era um dos acessórios obrigatórios do carnaval.

²³ O *carnaval*, com seu complexo sistema de imagens, era a expressão mais completa e mais pura da cultura cômica popular.

tivo com o tempo e a alternância das estações. A situação ocupada pela festa no ano torna-se extremamente sensível no seu aspecto extra-oficial, cômico e popular. Reaviva-se sua relação com a alternância das estações, as fases solares e lunares, a morte e a renovação da vegetação, a sucessão dos ciclos agrícolas. E uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar. Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade.

Em certa medida, o lado cômico e popular da festa tendia a representar esse futuro melhor: abundância material, igualdade, liberdade, da mesma forma que as saturnais romanas encarnavam o retorno à idade de ouro. Graças a isso, a festa medieval era um Jano de duas faces: se a face oficial, religiosa, estava orientada para o passado e servia para sancionar e consagrar o regime existente, a face risonha popular *olhava para o futuro e ria-se nos funerais do passado e do presente*. Ela opunha-se à imobilidade conservadora, à sua "atemporalidade", à imutabilidade do regime e das concepções estabelecidas, punha ênfase na *alternância* e na *renovação*, inclusive no plano social e histórico.

O "baixo" material e corporal, assim como todo o sistema das degradações, inversões e travestis, adquiria uma relação sensível com o tempo e com as mudanças sociais e históricas. Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a *renovação* das vestimentas e da personagem social. Outro elemento de grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquicos: o bufão era sagrado rei; durante a festa dos loucos, procedia-se à eleição de um abade, de um bispo e de um arcebispo para rir, e nas igrejas sob a autoridade direta do papa, de um papa para rir. Esses dignatários celebravam uma missa solene; eram numerosas as festas nas quais se elegiam obrigatoriamente reis e rainhas efêmeros (por um dia), por exemplo o dia da festa de Reis ou de São Valentim. A eleição desses "reis para rir" era particularmente difundida na França onde quase toda festividade tinha seu rei e sua rainha. A mesma lógica topográfica presidia à idéia de pôr as roupas do avesso, as calças na cabeça, e à eleição de reis e papas para rir: era preciso *inverter o superior e o inferior*, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do "baixo" material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte.

Tudo isso adquiriu uma relação substancial com o tempo e as mudanças sociais e históricas. O elemento de relatividade e de evolução foi enfatizado, em oposição a todas as pretensões de imutabilidade e atemporalidade do regime hierárquico medieval. Todas essas imagens topográficas visavam a fixar o próprio momento da transição e da alternância, a de duas autoridades e duas verdades, a antiga e a

nova, a agonizante e a nascente. O ritual e as imagens da festa visavam encarnar o próprio tempo que simultaneamente trazia a morte e a vida, que transformava o antigo em novo, e impedia toda possibilidade de perpetuação.

O tempo brinca e ri. É o garoto brincalhão de Heráclito que detém o poder supremo no universo ("à criança pertence a supremacia"). A ênfase é sempre colocada sobre o futuro, cuja face utópica se reencontra constantemente nos ritos e imagens do riso popular que acompanha a festa. Assim puderam desenvolver-se nas formas de folguedos populares os rudimentos que mais tarde se difundirão na sensação de história, inerente ao Renascimento.

À guisa de conclusão, podemos dizer que o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal. Esse aspecto revestia-se de formas próprias, possuía seus temas, suas imagens, seu ritual particulares. A origem dos diferentes elementos desse ritual é disparatada. É absolutamente certo que, durante toda a Idade Média, a tradição das saturnais romanas sobreviveu. Também estavam vivas as tradições do mimo antigo. Além disso, uma das fontes essenciais era ainda o *folclore local*. Foi ele que, em grande medida, alimentou as imagens e o ritual do aspecto cômico e popular da festa.

Os clérigos de baixa e média condição, os escolares, os estudantes, os membros das corporações e finalmente os diversos e numerosos elementos instáveis, situados fora dos estratos sociais, eram os que participavam mais ativamente nas festas populares. No entanto, a cultura cômica da Idade Média pertencia de fato ao conjunto do povo. A verdade do riso englobava e arrastava a todos, de tal maneira que ninguém podia resistir-lhe.

A imensa literatura paródica da Idade Média liga-se direta ou indiretamente às formas do riso popular festivo. É possível, e afirmam-no certos autores, entre os quais Novati, que algumas das paródias de textos e ritos sagrados fossem destinadas a ser executadas durante a festa dos loucos e estivessem diretamente ligadas a ela. Não se poderia, porém, dizer a mesma coisa da maioria das paródias sagradas. O importante não é essa relação direta, mas a relação mais geral das paródias medievais com o riso e a liberdade legalizados durante essas festas. Toda a literatura paródica da Idade Média é uma literatura recreativa, criada durante os lazeres que proporcionavam as festas, e destinada a ser lida nessa ocasião, na qual reinava uma atmosfera

de liberdade e de licença. Essa maneira alegre de parodiar o sagrado era permitida em honra das festas, da mesma forma como o era o *risus paschalis*, o consumo de carne e a vida sexual. Ela estava impregnada pela mesma sensação de alternância das estações e de renovação num plano material e corporal. Era a mesma lógica do baixo material e corporal ambivalente que presidia a tudo isso.

As recreações escolares e universitárias tiveram uma importância muito grande na história da paródia medieval e, de maneira geral, em toda a literatura medieval. Elas coincidiam habitualmente com as festas e gozavam igualmente de todos os privilégios da festa, estabelecidos pela tradição: riso, brincadeiras, vida material e corporal. Durante as recreações, os jovens repousavam do sistema das concepções oficiais, da sabedoria e do regulamento escolares e além disso faziam deles o alvo dos seus jogos e das suas brincadeiras jocosas e degradantes. Eles libertavam-se, antes de mais nada, dos pesados entraves da piedade e da seriedade ("da incessante fermentação da piedade e do temor divino") e também do jugo das categorias lúgubres: "o eterno", "o imutável", "o absoluto". Opunham a elas o aspecto cômico, alegre e livre, do mundo inacabado e aberto, dominado pela alegria das alternâncias e da renovação. Por essa razão, as paródias da Idade Média não eram de maneira alguma pastiches rigorosamente literários e puramente denegridores dos textos sagrados ou dos regulamentos e leis da sabedoria escolar: elas transpunham tudo isso ao registro cômico e sobre o plano material e corporal positivo, elas corporificavam, materializavam e ao mesmo tempo aligeiravam tudo o que tocavam.

Não vamos deter-nos aqui sobre as paródias da Idade Média; falaremos mais adiante de algumas delas, por exemplo a *Coena Cypriani*. Agora queremos simplesmente definir o lugar da paródia sagrada na unidade da cultura cômica popular da Idade Média.²⁴

²⁴ Além dos capítulos especiais das obras gerais consagradas à história da literatura medieval (Manitius, Ebert, Curtius), a paródia sagrada é objeto de três estudos especializados:

1.º) F. Novati: "La parodia sacra nelle letterature moderne", ver Novati, *Studi critici e letterari* (Turim, 1889).

2.º) Eero Ilvonen: *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Age* (*Paródias de temas piedosos na poesia francesa medieval*). (Helsingfors, 1914).

3.º) Paul Lehmann: *Die Parodie im Mittelalter*. (*A paródia na Idade Média*). (Munique, 1922).

Essas três obras completam-se mutuamente. No entanto, é a de Novati que abarca com maior amplitude o domínio da paródia sagrada (ela conserva toda a sua atualidade e permanece fundamental); Ilvonen fornece uma série de textos críticos da paródia francesa mista (mistura de latim-francês, fenômeno muito difundido no gênero); os textos publicados são acompanhados por uma introdução geral sobre a paródia na Idade Média e por comentários. Lehmann

A paródia medieval, principalmente a mais antiga (anterior ao século XII), não estava preocupada com os aspectos negativos, certas imperfeições do culto, da organização da Igreja, da ciência escolar, que poderiam ser objetos de derrisão e destruição. Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo. É uma verdade que se diz sobre o mundo, verdade que se estende a todas as coisas e à qual nada escapa. É de alguma maneira o *aspecto festivo do mundo inteiro*, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso.

Por essa razão, a paródia da Idade Média converte num jogo alegre e totalmente desenfreado tudo o que é sagrado e importante aos olhos da ideologia oficial. A *Coena Cypriani*, a mais antiga paródia grotesca (escrita entre os séculos V e VII), utilizou toda a história sagrada, desde Adão até Cristo, tendo tomado dela acontecimentos e símbolos,²⁵ para descrever um banquete bufo e excêntrico.

Uma outra obra extremamente antiga da literatura recreativa, os *Joca monachorum* (VI-VII séculos, de origem bizantina, muito difundida na França desde o começo do século VIII; sua história foi estudada na Rússia por A. Vesselovski e I. Idanov), apresenta uma fantasia bem mais moderna. É uma espécie de catecismo jocoso, uma série de perguntas cômicas sobre temas bíblicos; na verdade, os *Joca* são um jogo alegre com a Bíblia, embora menos desenfreado que a *Coena*.

Nos séculos seguintes (sobretudo a partir do século XI), as paródias trazem para o jogo cômico todos os aspectos da doutrina e do culto oficiais e, *de maneira geral, todas as formas de comportamento sério em relação ao mundo*. Conhecemos várias paródias das orações mais importantes: *Pater Noster*, *Ave Maria*, *Credo*;²⁶ assim como algumas paródias de hinos (por exemplo, o *Laetabundus*) e de litânias. Os parodistas não recuaram diante da liturgia. Conhecemos a *Liturgia dos bêbados*, a *Liturgia dos jogadores*, a *Liturgia do dinhei-*

escreveu uma notável introdução à paródia sagrada, mas limita-se à paródia latina.

Esses três autores consideram a paródia medieval como um fenômeno isolado e específico e, por essa razão, não fazem ressaltar a sua ligação orgânica com o mundo prodigioso da cultura cômica popular.

²⁵ Ver a análise da *Coena Cypriani* em Novati, obra citada, p. 266 ss., e em Lehmann, *op. cit.*, p. 25 ss. Strecher fez uma edição crítica do texto (*Monumenta germaniae poetae*, IV, p. 857).

²⁶ Ilvonen, por exemplo, publica no seu livro seis paródias do *Pater Noster*, duas do *Credo* e uma da *Ave Maria*.

ro. Existem também evangelhos paródicos: *O Evangelho do marco de prata*, o *Evangelho de um estudante parisiense*, o *Evangelho dos bebedores*, e ainda paródias das regras monacais, dos decretos da Igreja e das constituições dos concílios, das bulas e mensagens pontificais, dos sermões religiosos. Encontramos muito cedo, desde os séculos VII e VIII, testamentos paródicos (como o *Testamento do porco*, *Testamento do asno*), epitáfios paródicos.²⁷ Já falamos da gramática paródica, muito difundida na Idade Média.²⁸ Havia finalmente paródias dos textos e leis jurídicos.

Além dessa literatura propriamente paródica, o jargão dos clérigos, dos monges, dos escolares, dos magistrados, assim como a língua popular falada, estavam cheios de pastiches de toda espécie dos diferentes textos religiosos, orações, sentenças, provérbios e afinal simplesmente dos nomes dos santos e mártires. Não havia nenhum texto ou sentença do Velho ou do Novo Testamento de que não se tivesse tirado pelo menos uma alusão ou uma ambigüidade suscetível de ser "mascarada", travestida, traduzida na linguagem do "baixo" material e corporal.

Em Rabelais, frei Jean é a encarnação da grande força paródica e renovadora que representa o clero de tendência democrática.²⁹ Ele é um grande conhecedor "em matéria de breviário", o que quer dizer que é capaz de transpor qualquer texto sagrado ao plano do comer, do beber, do erotismo, que ele sabe fazer disso um prato gordo, "salgado". Pode-se encontrar, disseminada por toda parte na obra de Rabelais, uma importante quantidade de textos e sentenças sagradas transpostas. Assim, por exemplo, as últimas palavras de Cristo na Cruz: *Sitio* (Tenho sede) e *Consummatum est* (Tudo está consumado), são transformadas em expressões de gulodice e de embriaguez,³⁰ ou então *Venite apotemus*, isto é, *potemus* (Vinde beber)

²⁷ Seu número é bastante elevado. A paródia de diferentes momentos do culto e da cerimônia é bastante freqüente nas epopéias animais cômicas. O *Speculum stultorum* de Nigellus Wirecker (*O espelho dos tolos*) é de uma riqueza especial a esse respeito. Ele narra a história do asno Brunellus, que se dirige a Salerno para desembaraçar-se de seu exíguo rabo; ele estuda Teologia e Direito em Paris, faz-se monge e funda uma ordem religiosa. No caminho de Roma, é capturado por seu antigo dono. Essas obras contêm uma multidão de paródias de epitáfios, receitas, bênçãos, orações, regras monacais, etc.

²⁸ Lehmann dá numerosos exemplos de jogo de desinências nas páginas 75-80 e 155-156 (*Gramática erótica*).

²⁹ Puchkin descreve assim seus confrades russos: "Vós, jovens monjes debochados, cabeças loucas."

³⁰ Para a edição de 1542, a prudência obrigou Rabelais a expurgar os dois primeiros livros: eliminou, portanto, todos os ataques à Sorbonne, mas não lhe ocorreu sequer excluir *Sitio* e os outros pastiches dos textos sagrados, de tal forma estavam ainda vivos na época os direitos do riso.

em vez de *Venite adoremus* (Vinde prosternar-vos) (salmo XCIV, 6); em outra ocasião, frei Jean pronuncia uma frase latina muito típica do grotesco da Idade Média: *Ad formam nasi cognoscitur "ad te levavi"*, o que significa "pela forma do nariz saberás [como] "me elevei até a ti". A primeira parte da frase faz alusão ao preconceito difundido na época (e inclusive partilhado pelos médicos) de que ao tamanho do nariz correspondia o do falo e, conseqüentemente, a virilidade do homem. A segunda parte, que sublinhamos e pusemos entre aspas, é o começo de um salmo (CXXII, 10) que adquire assim uma significação obscena, acentuada ainda pelo fato de que a última sílaba da citação, *vi*, por analogia fonética com o termo francês, pode ser tomada pelo nome do falo. No grotesco da Antigüidade e da Idade Média, o nariz designava habitualmente o falo. Existia na França uma litania paródica inteira sobre os textos da Sagrada Escritura e das orações que começavam pela negação latina *Ne*, por exemplo *Ne advertas* (Não te voltes), *Ne revoces* (Não relembres), etc. Essa litania chamava-se *Nom de tous les nez* (Nome de todos os narizes). Ela começava pelas palavras *Ne reminiscaris delicta nostra* (o que quer dizer "não te lembres dos nossos pecados"). Essa antifona retornava no começo e no fim dos sete salmos da penitência e estava ligada aos fundamentos da doutrina e do culto cristãos. Encontra-se em Rabelais uma alusão a essa litania (Liv. II, cap. I): ele diz, falando de pessoas que têm nariz monstruoso, "sobre os quais está escrito: *Ne reminiscaris*".*

Esses exemplos típicos mostram como se procuravam as analogias e consonâncias, mesmo as mais superficiais, para travestir o sério e obrigá-lo a tomar ares cômicos. Por toda parte, no sentido, na imagem, no som das palavras e dos ritos sagrados, procurava-se e encontrava-se o calcanhar-de-aquiles que permitisse convertê-los em objeto de derrisão, a particularidade, por mínima que fosse, graças à qual se estabelecia a relação com o "baixo" material e corporal. Vários santos possuíam uma lenda oficiosa construída sobre uma deformação do seu nome, como São Vit;^a a expressão "honrar a santa Mamica" significava ir visitar a amante.

Pode-se dizer que toda a linguagem familiar dos clérigos (e de todos os intelectuais da Idade Média) e do povo estava profundamente impregnada pelos elementos do "baixo" material e corporal: obscenidades e grosserias, juramentos, textos e sentenças sagradas correntes travestidas e viradas do avesso; tudo que entrasse nessa linguagem, devia obrigatoriamente submeter-se à força degradante e renovadora do poderoso "baixo" ambivalente. Na época de Rabelais,

* *Obras, Pantagruel*, cap. I, Pléiade, p. 174; Livro de bolso, vol. I, p. 53.

^a Em francês antigo, *vit* = falo.

a linguagem familiar não tinha ainda mudado de sentido e os ditos de frei Jean e de Panurge constituem exemplos típicos disso.³¹

O caráter universal do riso aparece de maneira particularmente evidente em todos os fenômenos que enumeramos. O riso da Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade. Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. Constrói seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial. O riso celebra sua liturgia, confessa seu símbolo da fé, une pelos laços do matrimônio, cumpre o ritual fúnebre, redige epitáfios, elege reis e bispos. É interessante observar que toda paródia, por menor que seja, é construída exatamente como se constituísse um fragmento de um universo cômico único que formasse um todo.

Esse universalismo cômico manifesta-se da maneira mais impressionante e lógica nas formas de ritos e espetáculos carnavalescos e nas paródias com eles relacionadas. Mas ele não está menos presente nas outras manifestações da cultura cômica: elementos de drama religioso, “ditos” e “debates” cômicos, epopéia animal, *fabliaux* e bufonarias.³² O caráter do riso e sua ligação com o baixo material e corporal permanecem sempre idênticos.

Pode-se afirmar que a cultura cômica da Idade Média, atraída pelas festas, aparecia de alguma forma como “a quarta”, isto é, como drama satírico, correspondente e oposta à “trilogia trágica” do culto e da doutrina cristã oficiais. Como o drama satírico da Antigüidade, a cultura cômica da Idade Média era em grande medida o *drama da vida corporal* (coito, nascimento, crescimento, alimentação, bebida, necessidades naturais), não, porém, do corpo individual nem da vida material particular, mas sim do *grande corpo popular da espécie*, para o qual o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos. O grande corpo desse drama satírico é inseparável do

³¹ No século XVI, os meios protestantes denunciavam, às vezes, a utilização cômica e degradante dos textos sagrados na conversa coloquial. Henri Estienne, contemporâneo de Rabelais, lamentava, na *Apologia de Heródoto*, que se profanassem constantemente as palavras sagradas nas bebedeiras. Ele cita vários exemplos. Assim, o bebedão que engole um pequeno copo de vinho, pronuncia habitualmente as palavras do salmo da penitência: *Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis* (Cria em mim um coração puro, ó Deus, e renova nas minhas entranhas um espírito justo) [*Apologia de Heródoto*, Paris-Lisieux, 1879, t. I, p. 183]. Mesmo as pessoas com doenças venéreas empregavam os textos sagrados para descrever o seu mal e seus suores.

³² Na verdade, nesses fenômenos se manifesta, às vezes, a limitação específica dos começos da cultura burguesa. Assiste-se então a um abastardamento e a uma certa degenerescência do princípio material e corporal.

mundo, impregnado de elementos cósmicos, e funde-se com a terra que absorve e dá à luz.

É indispensável colocar ao lado do universalismo do riso na Idade Média seu segundo traço distintivo, isto é, sua ligação indissolúvel e essencial com a *liberdade*.

Já vimos que o riso da Idade Média era absolutamente extra-oficial, embora legalizado. Os direitos do chapéu de burro eram tão sagrados e intangíveis como os do *pileus* (boné) das saturnais romanas.

Essa liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais totalmente interdita. Já vimos que essa liberdade, em estreita relação com as festas, estava de certa forma confinada aos limites dos dias de festa. Ela se fundia com a atmosfera de júbilo, com a autorização de comer carne e toucinho, de retomar a atividade sexual. Essa *liberação do riso e do corpo* contrastava brutalmente com o jejum passado ou iminente.

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular.

O ambiente de liberdade efêmera reinava tanto na praça pública como no banquete festivo doméstico. A tradição antiga dos discursos licenciosos à mesa, muitas vezes indecentes, ao mesmo tempo que filosóficos, que ressurgira na época do Renascimento, encontrava a tradição local dos festins, de origem folclórica.³³

Essa tradição permanece viva nos séculos seguintes. Ela apresenta analogias com as tradições das canções báquicas de mesa, que associam o universalismo (a vida e a morte), o aspecto material e corporal (o vinho, o alimento, o amor carnal), um sentimento elementar do tempo (juventude, velhice, caráter efêmero da vida, versatilidade do

³³ A literatura dos discursos livres (em que predominam os temas materiais e corporais) é muito característica da segunda metade do século XVI: discursos de mesa, de festa, recreativos, de passeio, etc. Cf. Noël du Fail: *Propos rustiques et facétieux* (*Conversações rústicas e faceciosas*) (1547); do mesmo autor: *Contes et nouveaux discours d'Eutrapel* (*Contos e novos discursos de Eutrapel*) (1585); Jacques Tahureau: *Dialogues* (1562); Nicolas de Cholières: *Matinées* (1585) et *Les Après-dîners* (*Conversas matinais e conversas depois do jantar*); Guillaume Bouchet: *Soirées* (*Serões*) (1584-1595), etc. É preciso incluir nesse gênero *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville, de que já falamos. Todas essas obras ligam-se a um tipo especial de diálogo carnavalesco e refletem em maior ou menor grau a influência de Rabelais.

destino) a um utopismo original (fraternidade dos bebedores, de toda a humanidade, triunfo da abundância, vitória da razão, etc.).

Os rituais cômicos das festas dos loucos e do asno, das várias procissões e ritos das outras festas estavam legalizados até um certo ponto. Era o que acontecia com as diabruras, durante as quais os "diabos" tinham por vezes o direito de "correr livremente" pelas ruas e arredores alguns dias antes das representações e de criar em volta de si um ambiente diabólico e desenfreado; os folguedos das feiras eram legalizados da mesma forma que o carnaval. Evidentemente, essa legislação era forçada, incompleta, e alternava com a repressão e as interdições. Durante toda a Idade Média, o Estado e a Igreja eram obrigados a fazer concessões maiores ou menores à praça pública, a contar com ela. Pequenas ilhas, rigorosamente delimitadas pelas datas das festas, estavam disseminadas durante o curso do ano; nessas ocasiões, o mundo estava autorizado a afastar-se dos trilhos oficiais, assim mesmo apenas sob a forma defensiva do riso. Não se impunha quase nenhuma fronteira ao riso.

Ao universalismo e à liberdade do riso da Idade Média liga-se a sua terceira característica marcante: sua relação essencial com a *verdade popular não-oficial*.

Na cultura clássica, o *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico ("terror divino") e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito ("tabu" e "maná"), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento.

A sensação aguda da vitória conseguida sobre o medo é um elemento primordial do riso da Idade Média. Ela encontra expressão em numerosas particularidades das imagens cômicas. Vê-se sempre esse medo vencido sob a forma do monstruoso cômico, dos símbolos do poder e da violência virados do avesso, nas imagens cômicas da morte, nos suplícios jocosos. Tudo que era temível, torna-se cômico. Já dissemos que se encontrava, entre os acessórios obrigatórios do carnaval, uma construção grotesca denominada "inferno", que se queimava com grande pompa no apogeu da festa. De forma geral, é impossível compreender a imagem grotesca sem levar em conta esse medo vencido. Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num "alegre espantalho". Mas não se poderia também compreender a imagem grotesca se se esquematizasse esse elemento, se se tentasse interpretar o conjunto da imagem num espírito de racionalização abstrata. Ninguém pode saber onde termina o medo dominado e onde começa a alegria despreocupada. O inferno do carnaval é a terra que devora e procria; ele se transforma freqüentemente em cornucópia, e o espantalho — a morte — é uma mulher grávida; as diversas deformidades: todos esses ventres inchados, narizes desmesurados, corcundas, etc., são índices de prenhez ou de virilidade. A vitória sobre a morte não é absolutamente a sua eliminação abstrata, é ao mesmo tempo o seu destronamento, sua renovação, sua transformação em alegria: o "inferno" explodiu e converteu-se numa cornucópia.

Dissemos que o riso da Idade Média venceu o medo de tudo que é mais temível que a terra. Todas as coisas terríveis, não-terrestres, converteram-se *em terra*, isto é, em mãe nutriz que devora para de novo procriar outra coisa, que será maior e melhor. Nada sobre a terra pode ser terrível, da mesma forma que nada pode sê-lo no corpo da mãe, com suas mamas nutritivas, sua matriz, seu sangue quente. O terrível terrestre: os órgãos genitais, o túmulo corporal, dissolve-se em voluptuosidades e em novos nascimentos.

O riso da Idade Média não é a sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal. O homem ressurte a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação. É por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas

as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita.³⁴

O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz.

No seu artigo sobre Rabelais, A. Vesselovski definiu a importância social do bufão nos seguintes termos:

“Na Idade Média, o bufão é o porta-voz privado de direitos da verdade abstrata objetiva. Numa época em que toda a vida estava contida no quadro convencional dos Estados, das prerrogativas, da ciência e da hierarquia escolásticas, a verdade se encontrava localizada em função desse quadro e era relativamente feudal, escolar, etc.; ela tirava sua força dum determinado meio, era o produto da capacidade vital dele. A verdade feudal é o direito de oprimir o vilão, de menosprezar o trabalho servil, de fazer a guerra, de caçar sobre a gleba do trabalhador, etc.; a verdade escolar é o direito ao conhecimento exclusivo fora do qual não se pode chegar a nada de bom, porque convém preservá-lo de tudo o que ameaça perturbá-lo, etc. Toda verdade universal que não coincida com algum estado ou profissão determinado, etc., com um certo direito, era eliminada, desconsiderada, menosprezada e levada à fogueira à menor suspeita; só era admitida quando se apresentava sob uma forma anódina, quando fazia rir e não pretendia desempenhar nenhum papel no plano sério da vida. Foi assim que se definiu a importância social do bufão.”³⁵

³⁴ Herzen exprimiu profundos pensamentos sobre as funções do riso na história da cultura (embora não conhecesse o riso medieval): “O riso contém alguma coisa de revolucionário. O riso de Voltaire destruiu os grandes prantos de Rousseau” (*Obras* em 9 vols., Moscou, 1956, t. III, p. 92, em russo). E acrescenta: “O riso não é uma brincadeira e não temos a intenção de renunciar a ele. No mundo da Antiguidade, ria-se às gargalhadas no Olimpo e na terra, ouvindo Aristófanes e suas comédias, ria-se às gargalhadas até Luciano. Desde o século IV, os homens deixaram de rir, e começaram a chorar sem parar e pesadas correntes se apoderaram do espírito entre as lamentações e os remorsos de consciência. Assim que a febre de crueldade começou a diminuir, as pessoas se puseram de novo a rir. *Seria extremamente interessante escrever a história do riso.* Ninguém ri na igreja, no palácio real, na guerra, diante do chefe do escritório, o comissário de polícia, o intendente alemão. Os servos domésticos não têm o direito de sorrir na presença do senhor. *Só os iguais riem entre si.* Se as pessoas inferiores forem autorizadas a rir diante de seus superiores ou se não puderem reprimir o riso, pode-se dizer adeus a todos os respeitos devidos à hierarquia. Fazer as pessoas rirem-se do deus Ápis, é transformar o animal sagrado em um vulgar touro.” (A. Herzen, *Sobre a arte*, ed. “Iskousstvo”, Moscou, 1954, p. 223.)

³⁵ V. A. Vesselovski: *Seleção de artigos*, Goslitizdat, Leningrado, 1939, p. 441-442, em russo.

Vesselovski dá uma definição extremamente justa da verdade feudal. Ele também tem razão ao afirmar que o bufão foi o porta-voz da outra verdade, não feudal, não oficial. No entanto, essa última verdade dificilmente poderia ser definida como uma “verdade abstrata e objetiva”. Vesselovski considera o bufão fora da poderosa cultura cômica da Idade Média, e é por isso que concebe o riso apenas como uma forma defensiva exterior para “a verdade abstrata e objetiva”, “a verdade universal”, que o bufão proclamava através dessa forma exterior, o riso. Se não tivesse havido as perseguições internas e as fogueiras, essas verdades teriam feito desaparecer o bufão, para exprimirem-se em tom *sério*. Julgamos errada essa concepção.

Sem nenhuma dúvida, o riso foi uma forma defensiva exterior. Foi legalizado, gozou de privilégios, foi eximido (é claro que apenas até certo ponto) da censura exterior, das perseguições exteriores, da fogueira. Não se deve subestimar esse fator. Mas é totalmente inadmissível reduzir a esse o sentido do riso. O riso não é forma exterior, mas uma *forma interior* essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande *censor interior*, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. O riso revelou o princípio material e corporal sob a sua verdadeira acepção. Abriu os olhos para o novo e o futuro. Conseqüentemente, ele não apenas permitiu exprimir a verdade popular antifeudal, mas também ajudou a descobri-la, a formulá-la interiormente. Durante milhares de anos, essa verdade se formou e se defendeu no seio do riso e das formas cômicas da festa popular. O riso revelou de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e mais *lúcido*. Seus privilégios exteriores estão indissolúvelmente ligados às suas formas interiores, constituem de alguma maneira o reconhecimento exterior desses direitos interiores.

Por essa razão o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de liberação nas mãos do povo.

Ao contrário do riso, a seriedade medieval estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições. Na boca do poder, a seriedade visava a intimidar, exigia e proibia; na dos súditos, pelo contrário, tremia, submetia-se, louvava, abençoava. Por essa razão ela suscitava a desconfiança do povo. Era o tom oficial, e era tratado como tudo que fosse oficial. A seriedade oprimia, aterrorizava, acorrentava; mentia e distorcia; era avara e magra. Nas praças públicas, durante as festas,

diante de uma mesa abundante, lançava-se abaixo o tom sério como uma máscara, e ouvia-se então uma outra verdade que se exprimia de forma cômica, através de brincadeiras, obscenidades, grosserias, paródias, pastiches, etc. Todos os terrores, todas as mentiras se dissipavam, diante do triunfo do princípio material e corporal.

Seria errôneo, contudo, crer que a seriedade não exercia nenhuma influência sobre o povo. Enquanto houvesse razão para ter medo, na medida em que o homem se sentia ainda fraco diante das forças da natureza e da sociedade, a *seriedade do medo e do sofrimento* em suas formas religiosas, sociais, estatais e ideológicas, fatalmente tinha que se impor. A consciência da liberdade só podia ser limitada e utópica. Por isso, seria inexato crer que a desconfiança que o povo nutria pela seriedade e seu amor pelo riso, considerado como a outra verdade, se revestiram sempre de um caráter consciente, crítico e deliberadamente oposicionista. Sabemos que os autores das paródias mais desenfreadas dos textos sagrados e do culto religioso eram pessoas que aceitavam sinceramente esse culto e o serviam com não menor sinceridade. Possuímos testemunhos de homens da Idade Média que atribuíam às paródias fins didáticos e edificantes. Assim o atesta um monge da abadia de Saint-Gall, ao afirmar que as missas dos bebedores e dos jogadores tinham como única finalidade afastar as pessoas da bebida e do jogo e teriam efetivamente conduzido numerosos estudantes ao caminho do arrependimento e da correção.³⁶

O homem da Idade Média era perfeitamente capaz de conciliar a assistência piedosa à missa oficial e a paródia do culto oficial na praça pública. A confiança de que gozava a verdade burlesca, a “do mundo às avessas”, era compatível com uma sincera lealdade. A alegre verdade proferida sobre o mundo, e baseada sobre a confiança na matéria e nas forças materiais e espirituais do homem que o Renascimento devia proclamar, afirmava-se de maneira espontânea na Idade Média nas imagens materiais, corporais e utópicas da cultura popular, embora a consciência dos indivíduos estivesse longe de poder libertar-se da seriedade que engendrava medo e debilidade. A liberdade oferecida pelo riso era freqüentemente apenas um luxo, permitido somente em período de festa.

Assim, a desconfiança diante do sério e a fé na verdade do riso eram espontâneos. Compreendia-se que o riso não dissimulava jamais a violência, que ele não levantava nenhuma fogueira, que a hipocrisia e o engano não riam nunca, mas pelo contrário revestiam a máscara da seriedade, que o riso não forjava dogmas e não podia ser autoritário, que ele era sinal não de medo, mas de consciência da força,

³⁶ Esse julgamento mostra a tendência moralizadora burguesa (no espírito do futuro grobianismo), ao mesmo tempo que um desejo de neutralizar as paródias.

que estava ligado ao ato de amor, ao nascimento, à renovação, à fecundidade, à abundância, ao comer e ao beber, à imortalidade terrestre do povo, enfim que ele estava ligado ao futuro, ao novo, ao qual ele abria o caminho. É por essa razão que, espontaneamente, se desconfiava da seriedade e se punha fé no riso festivo.

Os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro, cômico. Esses dois aspectos coexistiam na sua consciência, e isso se reflete claramente nas páginas dos manuscritos dos séculos XIII e XIV, por exemplo nas lendas que narram a vida dos santos. Na mesma página, encontram-se lado a lado iluminuras piedosas e austeras, ilustrando o texto, e toda uma série de desenhos quiméricos (mistura fantástica de formas humanas, animais e vegetais) de inspiração livre, isto é, sem relação com o texto, diabretes cômicos, jograis executando acrobacias, figuras mascaradas, *sainetes* paródicos, etc., isto é, imagens puramente grotescas. E tudo isso, repetimos, numa única e mesma página. A superfície da página, assim como a consciência do homem da Idade Média, englobava os dois aspectos da vida e do mundo.³⁷ Encontramos a mesma coexistência do sério e do grotesco nas pinturas murais das igrejas (como já mencionamos anteriormente) e nas suas esculturas. O papel da quimera, quintessência do grotesco, que se insinua por toda parte, é particularmente significativo. No entanto, mesmo nas artes decorativas da Idade Média, uma fronteira interna clara delimita os dois aspectos: mesmo existindo lado a lado, eles não se confundem, não se misturam.

Assim a cultura cômica da Idade Média estava essencialmente isolada nas pequenas ilhas que constituíam as festas e recreações. Paralelamente, existia a cultura oficial séria, rigorosamente separada da cultura popular da praça pública. Os embriões de uma nova concepção do mundo começavam a aparecer por toda a parte mas, fechados nas formas específicas da cultura cômica, dispersos nas ilhotas isoladas e utópicas da alegria que presidia à festa popular, às recreações, às conversas de banquetes, ou ainda no elemento móvel da língua falada familiar, eram incapazes de crescer e desenvolver-se. Para chegar a isso, tinham que penetrar obrigatoriamente na grande literatura.

³⁷ Assinalo a aparição recente de uma obra do mais alto interesse: *Documento anônimo da arte do livro. Tentativa de restauração de um livro de lendas francesas do século XIII*. Edições da Academia das Ciências da URSS, Moscou-Leningrado, 1963, publicado sob a direção de V. Liublinski, que assegurou a reconstituição de um exemplar único de um livro de lendas do século XIII, cujas páginas poderiam servir de ilustração clara e completa ao que acabamos de explicar (ver a admirável análise de Liublinski, p. 63-73 do referido volume).

É no fim da Idade Média que se inicia o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura. Formas inferiores começam cada vez mais a infiltrar-se nos domínios superiores da literatura. O riso popular penetra na epopéia, aumentam as suas proporções nos mistérios. Gêneros como as moralidades, *soties*, farsas começam a desenvolver-se. Os séculos XIV e XV são marcados pelo aparecimento e florescimento de sociedades do tipo do "Reino do Clero" ou dos "Garotos despreocupados", etc.³⁸ A cultura cômica começa a ultrapassar os limites estreitos das festas, esforça-se por penetrar em todas as esferas da vida ideológica.

Esse processo completou-se no Renascimento. É na obra de Rabelais que o riso da Idade Média encontrou a sua expressão suprema. Ele se tornou a forma adquirida pela nova consciência *histórica*, livre e crítica. Esse estágio supremo do riso tinha sido preparado ao longo da Idade Média.

No que concerne à tradição antiga, pode-se dizer que ela desempenhou um papel importante apenas no processo de tomada de consciência e de esclarecimento *teórico* da herança legada pelo riso da Idade Média. Já vimos que a filosofia do riso do Renascimento se referia às fontes antigas. Devemos destacar que, no Renascimento francês do século XVI, o que figura em primeiro plano não é de maneira alguma a tradição "clássica" da Antigüidade, nem a epopéia, nem a tragédia, nem os gêneros rigorosamente líricos, isto é, aquela tradição que teve papel preponderante no classicismo do século XVII, mas Luciano, Ateneu, Aulo Gélíio, Plutarco, Macróbio e outros eruditos, retóricos e satíricos do fim da Antigüidade.³⁹ Para empregar a

³⁸ O "Reino do Clero" fora fundado para representar moralidades. Ele reunia secretários dos advogados do Parlamento e recebera de Filipe, o Belo, seus primeiros privilégios. Na prática, os membros desta sociedade inventaram uma forma particular de jogo, as *Farsas (Parades)* que aproveitavam amplamente os direitos à licença e à obscenidade, que lhe conferiam o seu caráter cômico. Foi assim que os *basochiens* (clérigos) compuseram paródias de textos sagrados e "Sermões alegres". Por causa disso, foram freqüentemente perseguidos e submetidos a proibições. Em 1547, a sociedade foi definitivamente dissolvida. A sociedade dos *Enfants sans souci* interpretava *soties*. Seu chefe tinha o título de "príncipe dos tolos".

³⁹ Os autores de comédias: Aristófanes, Plauto, Terêncio, não tiveram muita influência. Tornou-se um lugar comum comparar Rabelais a Aristófanes, assinalando as analogias em seus procedimentos cômicos. Mas tais analogias não são simplesmente o produto de uma influência. É claro, Rabelais conhecia Aristófanes: entre os onze volumes nos quais figura um *ex-libris* de Rabelais, há uma tradução latina de Aristófanes; no entanto, notam-se poucos vestígios de sua influência em Rabelais. A leve semelhança nos procedimentos cômicos (e que é preciso não exagerar) explica-se pelo parentesco das fontes folclóricas e carnavalescas. Rabelais conhecia perfeitamente o único drama satírico de Eurípedes que se conservou (*O Ciclope*); cita-o duas vezes no seu romance e é certo que exerceu alguma influência sobre ele.

terminologia de Reich, pode-se dizer que o que se encontrava em primeiro plano no século XVI era a tradição "mímica" da Antigüidade, a antiga imagem "biológica" e "etiológica", o diálogo, os diálogos à mesa, o sainete, a anedota, a sentença. Mas tudo isso está aparentado à tradição cômica da Idade Média, tem traços comuns com ela.⁴⁰ Tudo isso, traduzido na nossa terminologia, constitui a Antigüidade carnalizada.

A filosofia do riso do Renascimento, baseada em fontes antigas, não era de maneira alguma idêntica à sua prática cômica real. A filosofia do riso não refletia o que ela tinha de primordial: a tendência histórica do riso do Renascimento.

A literatura, assim como os outros documentos do Renascimento, atestam a sensação excepcionalmente clara e nítida que tinham os contemporâneos da existência de uma grande fronteira histórica, da mudança radical de época, da alternância das fases históricas. Na França, durante os anos vinte e o começo da década de trinta do século XVI, essa sensação era particularmente aguda e traduzia-se freqüentemente por declarações conscientes. Os homens davam adeus às "trevas do século gótico" e avançavam para o sol da nova época. Basta mencionar os versos a André Tirapeau e a célebre carta de Gargantua a Pantagruel.

A cultura cômica da Idade Média preparou as formas nas quais se expressaria essa sensação histórica. De fato, essas formas tinham uma relação capital com o tempo, a mudança, o devir. Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência histórica se preparava nelas também. Por esse motivo, essa consciência encontrou sua expressão mais radical no riso.

B. Krjevski disse-o muito bem no seu artigo sobre Cervantes:

"A gargalhada ensurdecadora que ressoou nos ambientes europeus de vanguarda, que precipitou na sepultura os fundamentos eternos do feudalismo, foi uma prova alegre e concreta da sua sensibilidade às mudanças do ambiente histórico. Os ecos dessa gargalhada de tonalidade "histórica" sacudiram não apenas a Itália, a Alemanha ou a França (refiro-me antes de mais nada a Rabelais, com *Gargantua* e

⁴⁰ No seu livro *L'Oeuvre de Rabelais (sources, invention et composition)* (*A obra de Rabelais [fontes, invenção e composição]*) (1910), J. Plattard revela com perfeição o caráter da erudição antiga de Rabelais e da sua época, os seus gostos e preferências na escolha das fontes antigas. A obra de P. Villey: *Sources et évolution des Essais de Montaigne (Fontes e evolução dos Ensaaios de Montaigne)*, Paris, 1908, poderia servir-lhe de complemento. A Plêiade introduz algumas modificações na escolha da herança antiga, preparando assim o século XVII, que se baseia claramente na Antigüidade "clássica".

Pantagruel), mas também suscitaram um eco genial para além dos Pirineus...⁴¹

Todas as imagens da festa popular estavam a serviço da nova sensação histórica, desde os simples disfarces e mistificações (cujo papel na literatura do Renascimento, em Cervantes por exemplo, é considerável) até as formas carnavalescas mais complexas. Assiste-se a uma mobilização de todas as formas elaboradas ao longo dos séculos: adeuses alegres ao inverno, ao jejum, ao ano velho, à morte, acolhimento alegre da primavera, dos dias de abundância, de matança das reses, das núpcias, do ano-novo, etc., isto é, todas as imagens da alternância e da renovação, do crescimento e da abundância, que resistiram aos séculos.

Essas imagens, já carregadas com a sensação do tempo, de um futuro utópico, com as esperanças e aspirações populares, servem agora para exprimir as despedidas alegres feitas pelo conjunto do povo à época agonizante, ao velho poder e à velha verdade.

As formas cômicas não predominam apenas na literatura. A fim de ganharem a popularidade, de serem acessíveis ao povo e de conquistarem sua confiança, os chefes protestantes recorreram a elas nos seus panfletos e mesmo nos tratados teológicos. A adoção da língua francesa teve nesse processo um papel importante. Henri Estienne publicou em 1566 o panfleto satírico: *Apologia de Heródoto*, que lhe valeu o cognome de "Pantagruel de Genebra", e Calvino disse a respeito dele que tornava "rabelaisiana" a religião. Essa obra está efetivamente escrita no estilo rabelaisiano e regurgita de elementos do cômico popular. Pierre Viret, o célebre teólogo protestante, dá nas suas *Discussões cristãs* (1544) uma justificação interessante e típica do elemento cômico na literatura religiosa:

"Se lhes parece que é preciso tratar tais assuntos com maior gravidade e modéstia, eu não nego que nenhuma honra e reverência seria demasiada para tratar a palavra de Deus; mas eu gostaria também que eles considerassem que a palavra de Deus não é tão severa nem tão tétrica que não haja ironias, burlas, jogos honestos, gracejos e ditados convenientes à sua gravidade e majestade."*

O autor anônimo das *Sátiras cristãs da cozinha papal* (1560) emite uma opinião semelhante no prefácio ao leitor:

"E agora lembra-me o verso de Horácio: o que impede, diz ele, que aquele que ri, diga a verdade? Assim, portanto, eu vim de um nada a um tudo, como se risse. E na verdade é certo que os diversos

⁴¹ O *primitivo realismo burguês*. Seleção dirigida por N. Berkovski, Lenigrado, 1936, p. 162.

* Pierre Viret, *Disputations chrestiennes (Discussões cristãs)*, Paris, Girard, 1544, p. 57-58.

costumes dos homens e as diversas naturezas fazem que a verdade se deva ensinar por diversos meios: de maneira que ela pode ser recebida não somente por demonstrações e graves autoridades, mas também sob a cobertura de qualquer facécia.”*

Naquela época, era absolutamente necessário estar armado do riso não oficial para aproximar-se do povo que desconfiava de tudo que era sério, que tinha o hábito de estabelecer um parentesco entre a verdade livre e sem véus e o riso.

É assim que a primeira tradução da Bíblia em francês realizada por Olivétan traz a marca da língua e do estilo rabelaisiano. Olivétan possuía as obras de Rabelais na sua biblioteca. Doumergue, autor de uma obra sobre Calvino, elogia a tradução de Olivétan:

“E já, mesmo nessa modéstia, de uma sinceridade tão tocante, a Bíblia de 1535 revela esse humor ingênuo que faz de Olivétan um dos fundadores da língua francesa, entre Calvino e Rabelais, mais próximo de Rabelais pelo estilo, mais perto de Calvino pelo pensamento.”**

O século XVI marca o apogeu da história do riso, cujo ponto culminante é o livro de Rabelais. Com a Plêiade, observa-se em seguida uma descida bastante abrupta. Já definimos anteriormente o ponto de vista do século XVII sobre o riso: este perdeu seu elo essencial com a concepção do mundo, associa-se à infamação — infamação dogmática esclareçamos —, reduz-se ao domínio do particular e do típico, perde seu colorido histórico; sua ligação com o princípio material e corporal subsiste ainda, mas esse próprio princípio é relegado ao domínio inferior do cotidiano.

Como se operou esse processo de degradação?

O século XVII marcou a *estabilização* do novo regime, o da monarquia absoluta, dando nascimento a uma “forma universal e histórica” relativamente progressista. Ela encontrou sua expressão ideológica na filosofia racionalista de Descartes e na estética do classicismo. Essas duas escolas refletem de maneira clara os traços fundamentais da nova cultura oficial, distinta da cultura da Igreja e do feudalismo, mas impregnada como esta última de um tom sério, autoritário, embora menos dogmático. Novos conceitos predominantes forjaram-se que, segundo a expressão de Marx, a nova classe dominante apresenta inevitavelmente como verdades eternas.⁴²

Nessa nova cultura oficial, as tendências à estabilidade e à completude dos costumes, ao caráter sério, unilateral e monocórdio das imagens predominam. A ambivalência do grotesco torna-se inadmis-

* *Satires chrestiennes de la cuisine papale* (Sátiras cristãs da cozinha papal), Conrad Badius, MDLX, p. 3.

** E. Doumergue, *Jean Calvin*, Lausanne, Bridel, 1899, p. 121.

⁴² V. Marx e Engels, *Obras*, t. III, ed. russa, p. 45-48.

sível. Os gêneros elevados do classicismo libertam-se inteiramente de toda influência da tradição cômica grotesca.

No entanto, essa tradição não desaparece, ela continua a viver e a lutar por seu direito à existência, tanto nos gêneros canônicos inferiores (comédia, sátira, fábula) como principalmente nos gêneros não-canônicos (o romance, a forma particular do diálogo de costumes, os gêneros burlescos, etc.); ela sobrevive também no teatro popular (Tabarin, Turlupin, etc.). Todos esses gêneros adquiriam em grau mais ou menos elevado um caráter *oposicionista*, o que permitiu que a tradição grotesca penetrasse neles. Apesar disso, esses gêneros permaneciam, em maior ou menor medida, nos limites da cultura oficial, e é por essa razão que o riso e o grotesco vêm a sua natureza alterar-se e degradar-se.

Vamos deter-nos agora com maior detalhe nessa *orientação burguesa* do grotesco cômico rabelaisiano. Antes, porém, devemos ainda assinalar a orientação particular que a imagem carnavalesca e rabelaisiana toma no século XVII, aparentemente suscitada pelo estado de espírito da aristocracia rebelde, embora com um sentido um pouco mais geral.

Um fenômeno curioso deve ser notado: no século XVII, as personagens de Rabelais tornam-se os heróis das festas da corte, das mascaradas, dos balés. Em 1622, dança-se em Blois uma "mascarada" que se chama "Nascimento de Pantagruel", onde figuram Panurge, frei Jean, a Sibila de Panzoust ao lado do bebê gigante e de sua ama. Em 1628, representa-se no Louvre o balé "As morcelas" (sobre o tema da "guerra das morcelas"), um pouco mais tarde, o "Balé dos pantagruelistas", e, em 1638, a "Bufonaria" rabelaisiana (baseada no Livro Terceiro). Outras representações desse gênero se realizaram ainda mais tarde.⁴³

Esses fenômenos provam que as personagens de Rabelais eram ainda bastante espetaculares. Não se havia ainda esquecido a pátria do fantástico rabelaisiano,⁴⁴ isto é, suas origens populares e carnavalescas. Mas ao mesmo tempo, essas personagens haviam emigrado da praça pública à mascarada da corte, o que implicara mudanças correspondentes no seu estilo e interpretação.

Deve-se dizer que a tradição das festas populares sofreu uma evolução semelhante nos tempos modernos. Os folguedos da corte: masca-

⁴³ Ver J. Boulenger *Rabelais à travers les âges* (*Rabelais através dos tempos*), p. 34. Ver o artigo de H. Clouzot, "Balés de Rabelais no século XVII", in *Revue des études rabelaisiennes*, t. V, p. 90.

⁴⁴ Ainda recentemente, foram representadas óperas cômicas inspiradas em Rabelais: *Panurge*, de Massenet (1913), *Gargantua*, de Mariotte (apresentada em 1935 na Opéra-Comique).

radas, procissões, alegorias, fogos de artifício, etc., retomavam em certa medida a tradição do carnaval. Os poetas da corte (sobretudo na Itália) encarregados de organizar essas festividades, eram grandes conhecedores dessas formas, cuja profundidade utópica e cujo valor de interpretação do mundo eles haviam captado. Esse foi, por exemplo, o caso de Goethe na corte de Weimar, onde ele tinha, entre outras, a missão de organizar festas similares. Com essa finalidade, estudou com profunda atenção as formas tradicionais e esforçou-se por compreender o sentido e o valor de certas máscaras e símbolos.⁴⁵ Goethe soube aplicar essas imagens ao processo histórico, pôr a nu a "filosofia da história" que elas continham. Até hoje, não se apreciou nem estudou suficientemente a profunda influência das festas populares na sua obra.

Ao evoluir para as mascaradas de corte e ao ligar-se a outras tradições, essas formas iniciam, como já dissemos, uma degenerescência estilística: primeiro aparecem aspectos puramente decorativos e alegóricos abstratos que lhes são estranhos; a obscenidade ambivalente, derivada do "baixo" material e corporal, degenera em uma frivolidade erótica e superficial. O espírito popular e utópico, a nova sensação histórica começam a desaparecer.

O "romance cômico" do século XVII, representado por Sorel, Scarron, etc., mostra muito bem a evolução da segunda orientação burguesa tomada pela herança da festa popular. Sorel já estava bastante influenciado por estreitas idéias burguesas, o que se traduz claramente nas suas concepções de teoria literária. Ele se levanta contra a invenção artística, contra o fantástico, defende o ponto de vista de um bom senso estreito e de um pragmatismo burguês lúcido. Se escreve um romance, é para desabituar o público dos livros inúteis. Para ele, *Dom Quixote* não passa de uma simples paródia literária dos romances de cavalaria, do fantástico, do sonho e do idealismo, paródia feita do ponto de vista do bom senso e da moral prática; é uma concepção tipicamente limitada, burguesa, do romance de Cervantes.

No entanto, a obra literária de Sorel está longe de corresponder em todos os pontos às suas opiniões teóricas. Complexa e contraditória, ela está cheia de imagens tradicionais, situadas no estágio da transição e da reinterpretação.

O Pastor extravagante é, entre os romances de Sorel, o que está mais próximo das concepções teóricas do autor. É uma espécie de *Dom Quixote* pastoral, de tal forma esquematizado, que não passa de um pastiche dos romances pastorais, muito em voga na época. No entanto, apesar da sua intenção estreita, superficialmente racional,

⁴⁵ Esses estudos deram origem (em certa medida) à cena da mascarada na segunda parte do *Fausto*.

esse romance contém uma multidão de imagens e de motivos tradicionais cuja importância transborda o quadro restrito que se impusera o autor. É o que se passa, principalmente, com o motivo da loucura ou da estupidez do herói Lysis. Como no *Dom Quixote*, o tema da loucura permite desdobrar em torno de Lysis um completíssimo leque de coroações e destronamentos, disfarces e mistificações carnavalescos. Esse tema permite igualmente ao restante do mundo abandonar a trilha banal da vida oficial e integrar-se na loucura carnavalesca do herói. Por mais enfraquecidos que estejam esses motivos, eles encerram contudo as faíscas do riso da festa popular que acompanham o “baixo” material e corporal regenerador. Mas esses vestígios profundos dos motivos e imagens tradicionais do carnaval exteriorizam-se quase contra a vontade e a consciência do autor.

Observemos a cena na qual os heróis esperam o fim do mundo, o incêndio e o dilúvio universal numa pequena aldeia nos arredores de Saint-Cloud, e o cativante quadro da bebedeira dos camponeses esboçado nessa ocasião. Pode-se dizer que aí se encontram pontos de contato com o sistema das imagens de Rabelais. O mesmo acontece no célebre banquete dos deuses do Livro III.

Em *Francion*, o melhor romance de Sorel, os motivos e imagens tradicionais são ainda mais importantes e produtivos.

Assinalemos, antes de mais nada, o papel das “bufonarias” escolares (não nos esqueçamos da importância considerável das recreações escolares na história da literatura medieval); a pintura da boêmia estudantil, com suas mistificações, disfarces e paródias, ocupa também um lugar relevante. Observemos em seguida a mistificação de Raymond e o notável episódio, um dos melhores, da orgia no seu castelo. Assinalemos, enfim, particularmente a eleição burlesca do escolar pedante, Hortensius, ao trono da Polônia. Trata-se de uma diversão eminentemente carnavalesca, digna das Saturnais (e que aliás se passa em Roma). No entanto, a sensação histórica está muito debilitada e reduzida.

As tradições do realismo grotesco se empobrecem e se restringem mais ainda nos diálogos do século XVII. Mencionamos em primeiro lugar os *Disparates de mulher parida* (*Caquets de l'accouchée*), pequeno texto publicado em fascículos separados durante o ano de 1622, e em volume em 1623. Trata-se aparentemente de uma obra coletiva. Descreve um grupo de mulheres à cabeceira de *uma mulher que acaba de parir*. Reuniões desse gênero remontam a épocas muito antigas.⁴⁶ Nessa ocasião, as mulheres *comiam abundantemente e falavam sem inibição*, abolindo transitoriamente as numerosas convenções da con-

⁴⁶ Estienne Pasquier e Henri Estienne mencionam sua existência no século XVI.

vivência social normal. O parto e a absorção de alimentos predeterminavam a escolha do “baixo” material e corporal como tema das conversas.

Na nossa obra, o autor, escondido atrás de uma cortina, escuta os “disparates” das mulheres, nos quais os temas derivados do “baixo” material e corporal (o tema rabelaisiano da limpeza do cu) são transpostos ao plano da vida cotidiana: formam uma coleção de fofocas e conversas entre comadres. As conversas francas mantidas na *praça pública*, com seu “baixo” ambivalente grotesco, são substituídas pelos pequenos segredos íntimos contados num quarto e surpreendidos pelo autor escondido atrás de uma cortina.

Na época, os “disparates” desse gênero estavam muito na moda. Os *Disparates dos Pescadores* (1621-1622) e os *Disparates das mulheres do Bairro de Montmartre* (1622) têm um tema semelhante. Os *Amores, intrigas e enredos dos domésticos das grandes casas do nosso tempo* (1625) são uma obra extremamente significativa. Os domésticos, homens e mulheres, fazem mexericos, tanto sobre os amos como sobre os domésticos de nível superior. Os narradores ouviram e mesmo viram seus devaneios amorosos e comentam-nos sem rodeios. Observa-se aqui, em comparação com os diálogos do século XVI, uma total degenerescência da franqueza da praça pública, que se transforma pura e simplesmente em lavagem de roupa suja em privado. Os diálogos do século XVII prepararam o “realismo de alcova”, que espia os fatos e gestos da vida privada e que atingirá seu pleno desenvolvimento no século XIX. Esses diálogos, contudo, constituem documentos históricos interessantes que permitem seguir o processo de degenerescência das conversas francas grotescas exprimidas na praça pública, durante os banquetes e o carnaval, em diálogos da vida cotidiana do romance de costumes moderno. E é certo que uma pequena centelha carnavalesca brilha sempre nesse gênero.

Nos poetas libertinos: Saint-Amant, Théophile de Viau, d'Assoucy, as tradições dos motivos e imagens da festa popular adquirem um caráter um pouco diferente. Embora se conserve o valor de concepção de mundo das imagens, elas recebem uma nuance epicurista e individualista. Esses poetas sofreram também fortemente a influência direta de Rabelais. A interpretação epicurista e individualista do “baixo” material e corporal é um fenômeno bastante característico na vida dessas imagens, nos séculos seguintes, paralelamente à orientação naturalista que elas tomarão.

No *Romance cômico* de Scarron, os outros aspectos das imagens da festa popular se animam por sua vez. A companhia de cômicos ambulantes não é um micromundo estritamente profissional à imagem das outras profissões. A companhia opõe-se ao conjunto do mundo organizado e consolidado; ela forma um universo meio real meio utópico, subtraído até certo ponto das regras convencionais e entra-

vadoras, gozando até certo ponto dos direitos e privilégios do carnaval, dos privilégios conferidos à festa popular. À sua passagem, a carroça dos comediantes ambulantes espalha o ambiente carnavalesco no qual vivem perpetuamente os artistas. É assim também que Goethe vê o teatro em *Wilhelm Meister*. A atração do mundo teatral, que exala uma atmosfera utópica carnavalesca, subsiste ainda em nossos dias.

Em Scarron, encontramos obras que descrevem outros aspectos do mesmo vasto conjunto das formas e imagens da festa, grotescas e paródicas: poemas burlescos, comédias grotescas, em particular o *Virgílio travestido* (*Virgile travesti*). Scarron descreve também num poema a Feira de Saint-Germain e seu carnaval.⁴⁷ Enfim, as suas célebres *Boutades do capitão Matamouros* (*Boutades du capitaine Matamore*) contêm imagens grotescas quase puramente rabelaisianas. Num dos seus ditos, o capitão Matamouros declara que o inferno é sua adega, o céu sua dispensa, a abóbada celeste sua cama, a cabeceira e os pés da sua cama os pólos, “e o meu penico, os abismos das ondas” (*et mon pot à pisser les abîmes de l'onde*). É preciso dizer, contudo, que as distorções paródicas de Scarron, principalmente no *Virgílio travestido*, estão já distantes das paródias universais e positivas da cultura popular e aproximam-se mais das paródias modernas, mais estreitas e puramente literárias.

Todas as obras que acabamos de passar em revista, datam da época pré-clássica do século XVII, isto é, antes do reinado de Luís XIV. A influência de Rabelais alia-se às tradições diretas, ainda vivas, do riso da festa popular. Por essa razão, Rabelais não era visto ainda como um autor excepcional, diferente de todos os demais. Mais tarde, esse contexto vivo no qual Rabelais era apreendido e entendido desaparece e ele torna-se então um escritor solitário e excêntrico, que é preciso interpretar e comentar. O célebre julgamento de La Bruyère é uma prova clara disso. Essa passagem só aparece na quinta edição do seu livro, *Os caracteres ou os costumes deste século*; portanto, data de 1690. Citamos a seguir esse trecho, que será acompanhado de análise detalhada:

“Marot e Rabelais são imperdoáveis, por terem semeado esterco na sua obra: ambos tinham bastante gênio e originalidade para dispensá-lo, mesmo em relação àqueles que procuram num autor menos motivos para admirar do que para rir. Rabelais sobretudo é incompreensível: seu livro é um enigma inexplicável; é uma quimera, é o

⁴⁷ Em *La Foire Saint-Germain* (*A Feira de Saint-Germain*) e em *Recueil de quelques vers burlesques* (*Antologia de alguns versos burlescos*) (1648). No seu romance inacabado, *Polyandre, histoire comique* (*Poliandro, história cômica*) (1648), Sorel descreveu por sua vez a Feira de Saint-Germain e seus folguedos carnavalescos.

rosto de uma bela mulher com os pés e cauda de serpente ou de qualquer outro animal mais disforme; é uma monstruosa combinação de uma moral fina e engenhosa e de uma corrupção suja. Onde ele é mau, passa bem além do pior, é o encanto da canalha; onde é bom, chega ao refinado e ao excelente, pode ser um manjar dos mais delicados."

Esse julgamento formula da maneira mais perfeita o "problema Rabelais", tal como ele se apresentava na época do Classicismo. O ponto de vista da época — "a estética da época" — nele encontrou sua expressão justa e apropriada. Não se trata de uma estética racionalizada de gêneros estreitos e de manifestos literários, mas antes de uma concepção estética mais ampla e orgânica da época da estabilização. Daí o interesse de uma análise detalhada desse trecho.

A obra de Rabelais aparece antes de mais nada a La Bruyère como ambígua, de dupla face, pois ele perdeu a chave com a qual teria podido reunir esses dois aspectos heterogêneos. Ele julga "incompreensível", um "enigma inexplicável", que eles estejam associados na obra do mesmo autor. Para La Bruyère, um desses elementos incompatíveis é o "esterco" ou a "corrupção suja" e o "encanto da canalha". Além disso, nesse lado negativo, Rabelais "passa bem além do pior". O outro aspecto, este um *positivo*, é definido como "gênio e originalidade", "moral fina e engenhosa", "o maravilhoso e excelente", "manjar dos mais delicados".

O lado negativo é constituído antes de mais nada pelas obscenidades sexuais e escatológicas, as grosserias e imprecizações, as palavras de duplo sentido, o cômico verbal de baixo estof, em outros termos, a tradição da cultura popular: o riso e o "*baixo*" *material e corporal*. Quanto ao lado positivo, é o lado puramente literário e humanista da obra de Rabelais. As tradições grotescas, as orais e as literárias, já se separaram e parecem incompatíveis. Tudo que tem um ar grotesco, de festa pública, é batizado de "o encanto da canalha". As obscenidades que ocupam um lugar tão vasto em Rabelais, têm para La Bruyère e seus contemporâneos uma ressonância totalmente diferente da que tinham na época de Rabelais. Romperam-se os seus laços com os aspectos essenciais da vida prática e da concepção do mundo, com o sistema organicamente unido das imagens populares e carnavalescas. A obscenidade tornou-se estritamente sexual, isolada, limitada ao domínio da vida privada. Ela não tem um lugar no sistema oficial de concepções e imagens.

Os demais elementos do cômico e da praça pública sofreram as mesmas transformações. Eles foram amputados do todo que os mantinha, o "*baixo*" material e corporal ambivalente, e perderam por causa disso o seu verdadeiro sentido. As palavras sábias, a observação sutil, as amplas idéias sociais e políticas destacaram-se completa-

mente desse todo para cair no domínio da literatura de salão, e para adquirir ressonâncias totalmente diferentes. Termos como “refinado”, “manjar delicado” podem então ser-lhes aplicados. E por consequência, a justaposição desses elementos heterogêneos (para o ponto de vista novo) na obra de Rabelais aparece naturalmente como “uma monstruosa combinação”. Para caracterizar essa combinação absurda, La Bruyère recorre à imagem da “quimera”. Ora, na estética do Catolicismo, a quimera não tem direitos de cidadania. A quimera é o grotesco por excelência. A mistura de formas humanas e animais é uma das manifestações mais típicas e mais antigas do grotesco. Mas para o nosso autor, que exprime à perfeição a estética do seu tempo, a imagem grotesca é algo totalmente estranho. Ele está habituado a considerar que a existência cotidiana está completamente pronta, permanente e acabada, a traçar fronteiras bem precisas e firmes entre todos os corpos e objetos. Eis por que uma imagem grotesca tão atenuada como a Melusina das lendas populares lhe aparece também como uma “monstruosa combinação”.

Como vimos, La Bruyère aprecia a “moral fina” de Rabelais. Por moral, entende antes de mais nada “os costumes”, a caracterologia, as observações da natureza e da vida humana tendendo à generalização e à tipificação. Na verdade, é o domínio das “moralidades” antigas que La Bruyère descobre e louva em Rabelais. Mas ele a concebe num sentido mais restrito do que elas tiveram na Antigüidade. Ele ignora a relação das “moralidades” com as festas, o banquete, o riso dos convivas, que ainda se pode sentir no seu modelo Teofrasto.

Esse julgamento de dupla face não perdeu nada do seu valor nos séculos seguintes e subsiste ainda em nossos dias. Na obra de Rabelais, rejeita-se “a herança do século XVI grosseiro”, isto é, o riso popular, o “baixo” material e corporal, as exagerações grotescas, a bufonaria, os elementos do cômico popular. Conserva-se a “psicologia”, o “tipo”, a arte da narrativa, do diálogo, a sátira social. E deve-se a Stapfer, na segunda metade do século XIX, a primeira tentativa de compreender a obra de Rabelais como um todo artístico e ideológico, único e necessário em todos os seus elementos.

Foi no século XVII que se originou o método histórico-alegórico de interpretação de Rabelais.

A obra de Rabelais é extremamente complexa. Ela contém uma infinidade de alusões que não eram transparentes a não ser para os seus contemporâneos imediatos, e às vezes mesmo apenas para um círculo restrito de familiares. Ela é excepcionalmente enciclopédica, são muito freqüentes os termos tirados dos diversos domínios do conhecimento. Enfim, ela contém uma multidão de palavras novas e insólitas introduzidas pela primeira vez na língua francesa. É, portanto, perfeitamente natural que Rabelais necessite de comentários e interpreta-

ções. Foi aliás ele mesmo que o demonstrou, ao escrever como apêndice para o Quarto Livro uma "Breve declaração".⁴⁸

A explicação de Rabelais estabelece as bases dos comentários filológicos. No entanto, vários anos se passaram antes que um estudo filológico sério fosse realizado. É apenas em 1711 que aparece o célebre comentário de Le Duchat, que conserva ainda hoje todo o seu valor. Essa tentativa permaneceu quase isolada. Antes e depois dele, e isso quase até à época atual, os comentários e explicações de Rabelais seguiram um caminho totalmente diferente, nem filológico nem totalmente histórico.

No prólogo ao Livro Primeiro (*Gargantua*), Rabelais assinala que o seu romance tem um sentido oculto que é preciso saber adivinhar: "[...] pois nela [na leitura] encontrareis um novo sabor, uma doutrina mais abscôndita, que vos revelará mui altos sacramentos e mistérios horríficos, tanto no que concerne à nossa religião como ao estado político e à vida econômica."*

Voltaremos à explicação dessa passagem. Parece-nos difícil compreendê-la como uma simples fórmula oratória destinada a estimular a curiosidade dos leitores (muito embora esse procedimento fosse bastante utilizado nos séculos XV e XVI, como, por exemplo, por Berni, no seu romance burlesco *Rolando enamorado*). O que retém nossa atenção aqui é a tentativa de decifrar os "mui altos sacramentos e mistérios horríficos" que deveria conduzir, no século XVII, à elaboração do método histórico-alegórico, que predominou nos estudos rabelaisianos durante quase três séculos.

Data do século XVI a primeira idéia de interpretação histórico-alegórica. Jacques Auguste de Thou, célebre historiador da segunda metade do século XVI, emitiu o seguinte julgamento sobre Rabelais nas *Memórias da vida de M. de Thou*:

"[...] ele compusera um livro muito espiritual, no qual, com uma liberdade de *Demócrito* e um humor sem limites, e usando nomes fictícios diverte os seus leitores, através do ridículo que atribui a todos os estados da vida e a todas as condições do Reino."**

Podem-se notar várias idéias características nesse trecho: o caráter universal popular e festivo do riso, que ridiculariza "todos os estados da vida e todas as condições do Reino", sua liberdade de *Demócrito*,

⁴⁸ Sua autenticidade parece indiscutível.

* *Obras*, Pléiade, p. 5; Livro de bolso, vol. II, p. 29. [Procuramos traduzir as citações de Rabelais o mais literalmente possível, atendendo ao seu caráter de exemplos. Para isso, além dos dicionários de francês do século XVI, valemo-nos da edição: *Oeuvres complètes*. Edition établie, annotée et prefacée par Guy Demerson, Paris, Editions du Seuil, 1973. NT.]

** *Les mémoires de la vie de M. de Thou*. François L'Honoré, Amsterdã, 1713, p. 123.

o caráter espetacular das imagens de Rabelais e finalmente as personagens históricas reais apresentadas sob nomes fictícios. Esse é um julgamento de um homem do século XVI que apanhou muito bem os traços essenciais da obra de Rabelais. Mas ao mesmo tempo trata-se já do julgamento de um homem da *segunda* metade do século, para quem o riso de Rabelais tem freqüentemente tonalidades bufas e que procura, sob os nomes fictícios, pessoas perfeitamente *identificadas* e acontecimentos perfeitamente *precisos*, isto é, que começa a superestimar o elemento alegórico da obra.

É certo que, já a partir do século XVI, se começou a substituir às personagens de Rabelais e aos diferentes episódios do seu romance certas personagens históricas, certos acontecimentos da vida política e da corte. Essa tradição, que continua no século XVII, foi adotada pelo método histórico-alegórico.

No século XVII, começam-se a encontrar “chaves” para o livro de Rabelais, decifram-se os nomes e os acontecimentos. A edição de Amsterdã (1659) é a primeira a fornecer em anexo uma chave desse gênero, posteriormente modificada nas diversas edições, inclusive a de A. Sardou de 1874-1876, que faz o resumo delas. A edição de Amsterdã de 1663 dá em anexo diferentes chaves, principalmente uma interpretação muito significativa do episódio da égua gigante de Gargantua que, desejando ver-se livre das moscas bovinas, abateu a golpes de cauda toda a floresta da Beauce. “Toda a gente sabe que essa égua é Mme. d’Estampes, amante do rei, que ordenara que essa floresta fosse abatida.” O autor refere-se, portanto, a uma tradição vinda do século XVI.

Mas o verdadeiro iniciador do método histórico-alegórico foi Pierre-Antoine Le Motteux, que publicou em 1693 na Inglaterra (para onde ele emigrara após a revogação do édito de Nantes) uma tradução inglesa de Rabelais, realizada por Urquhart, seguida de uma biografia do autor, um prefácio e comentários. Pierre-Antoine Le Motteux dá uma análise das diversas chaves empregadas antes dele e expõe em seguida suas interpretações pessoais. Esse comentário foi a fonte principal dos adeptos do método histórico-alegórico.

O abade de Marsy, que publicou em Amsterdã um *Rabelais moderno* (1752),⁴⁹ com vários comentários, foi um eminente defensor desse método no século XVIII. Finalmente, o mais importante monumento do método histórico-alegórico é o *Variorum*, edição em nove volumes das obras de Rabelais.⁵⁰ Seus autores, Eloi Johanneau e Es-

⁴⁹ Título completo: *Le Rabelais moderne, ou ses oeuvres mises à la portée de la plupart des lecteurs. (Rabelais moderno, ou suas obras postas ao alcance da maioria dos leitores.)* 8 vols.

⁵⁰ *François Rabelais: Les oeuvres de Rabelais, édition Variorum: edição crítica por Johanneau e Esmangart.* Dalibon, Paris, 1823-1826.

mangart, utilizaram os trabalhos de todos os comentadores anteriores e apresentam ao leitor um sistema completo de interpretações histórico-alegóricas.

Acabamos de expor a história do método histórico-alegórico. Em que consistiu ele, essencialmente? É muito simples: por trás de cada uma das personagens, cada um dos acontecimentos de Rabelais, figura uma personagem e um acontecimento histórico ou da vida da corte perfeitamente identificável, sendo o romance no conjunto apenas um sistema de alusões históricas; o método procura decifrá-las, apoiando-se por um lado sobre a tradição vinda do século XVI, e por outro, sobre a confrontação das imagens de Rabelais com os fatos históricos da sua época e sobre toda espécie de suposições e comparações. Uma vez que a tradição é contraditória e que todas as suposições são sempre até certo ponto arbitrárias, compreende-se facilmente que a mesma personagem ou acontecimento seja decifrado de maneira diferente pelos diversos autores.

Vamos citar alguns exemplos: o costume quer que Francisco I seja Gargantua, enquanto que Le Motteux crê tratar-se de Henri d'Albret; para uns, Panurge é o cardeal d'Amboise; para outros, ou o cardeal Charles de Lorraine ou Jean de Montluc, às vezes mesmo o próprio Rabelais; Picrochole é para uns Luís Sforza ou Fernando de Aragão, mas para Voltaire, ele é Carlos V.

O método histórico-alegórico esforça-se por ver em cada um dos detalhes do romance uma alusão a fatos precisos. Assim, o célebre capítulo dos limpa-cus de Gargantua é interpretado não apenas no seu conjunto, mas também em relação a cada um dos numerosos objetos usados como limpa-cu. Um dia, por exemplo, Gargantua se limpou com um gato de março cujas garras lhe arranham o períneo; os comentadores vêem nisso uma alusão a um fato da vida de Francisco I: em 1512, quando tinha dezoito anos, ele contraiu uma doença venérea de uma jovem gascã. Gargantua cura seus arranhões limpando-se com as luvas de sua mãe: alusão aos cuidados que a mãe de Francisco I lhe prodigalizou durante sua doença. Dessa maneira, o romance todo se transforma num sistema muito complicado de alusões determinadas.

Nos nossos dias, os especialistas sérios rejeitaram completamente o método histórico-alegórico.⁵¹

Embora seja certo que a obra de Rabelais comporta alusões históricas, não se deve contudo em nenhum caso admitir que exista um sistema de alusões *precisas*, rigorosas, desenvolvido ao longo do livro. Não se deve procurar uma chave *precisa e única* para cada um dos

⁵¹ Naturalmente, mesmo na atualidade, procura-se ainda decifrar de diferentes maneiras o romance de Rabelais como se fosse um criptograma original.

fatos. Mesmo, porém, nos casos em que se pode supor que exista uma alusão precisa, o método histórico-alegórico não pode, na maioria das vezes, decifrá-la exatamente, na medida em que a tradição é contraditória e todas as comparações e suposições arbitrárias. Enfim, e esse é o aspecto principal, mesmo que ela fosse descoberta e provada, uma alusão não traz nada de essencial para a compreensão artística e ideológica da imagem, que é sempre mais ampla e profunda, ligada à tradição, dotada de uma lógica artística própria, independente das alusões. Ainda que a interpretação da história do limpa-cu, de que acabamos de falar, fosse exata, ela não nos traria estritamente nada, nem para o seu sentido. O limpa-cu é uma das imagens mais difundidas da literatura escatológica: anedotas, gêneros verbais familiares, grosserias, metáforas e comparações excrementícias. Mesmo na literatura, essa imagem não é nova. Encontramos esse tema, depois de Rabelais, nos *Disparates de mulher parida*, de que já falamos anteriormente. O limpa-cu é um dos temas mais comuns nos epigramas lançados contra os escritores ou suas obras. O fato de decifrar uma alusão a um fato único (se por acaso Rabelais a fez) não contribui em nada para a compreensão do sentido tradicional dessa imagem (uma das imagens do “baixo” material e corporal), nem tampouco para conhecer suas funções artísticas particulares no livro de Rabelais.⁵²

Como então se explica a predominância quase exclusiva do método histórico-alegórico durante três séculos? Como se explica que espíritos tão perspicazes como Voltaire no século XVIII e Michelet no século XIX lhe tenham pago tributo? Como explicar, finalmente, a própria origem das tradições sobre as quais ele se apóia?

A única razão é que a tradição viva do riso da festa popular, que iluminou a obra de Rabelais no século XVI, começa a desaparecer nos séculos seguintes; ela deixa de desempenhar o papel de comentário vivo, acessível a todos. A verdadeira chave artística e ideológica das imagens rabelaisianas perde-se, juntamente com as tradições que lhe deram origem. É então que se inicia a busca de falsas chaves.

O método histórico-alegórico é um documento típico do processo de decomposição do riso que se operou no século XVII. O domínio do riso restringe-se cada vez mais, perde o seu universalismo. Por um lado, torna-se relacionado com o típico, o generalizado, o medíocre, o banal; por outro, com a invectiva pessoal, o que quer dizer que ele é dirigido contra uma pessoa isolada. A individualidade histórica universal deixa de ser o objeto do riso. Progressivamente, o universalismo cômico de tipo carnavalesco torna-se incompreensível.

⁵² No Capítulo VI, esclarecemos a função particular e o sentido artístico desse episódio.

Quando o típico não é mais evidente, começa-se a procurar a individualidade isolada, isto é, uma personagem perfeitamente precisa.

É claro que o riso da festa popular admite perfeitamente as alusões a indivíduos determinados. Mas essas constituem apenas os harmônicos das imagens cômicas, que o método alegórico transforma em tom maior. A verdadeira imagem cômica não perde nem sua força nem sua importância depois que as alusões caíram no esquecimento, foram substituídas por outras. O fundo do problema não está nelas.

No século XVII, um processo muito importante afeta todas as esferas da ideologia: assiste-se a uma nítida acentuação de motivos como a generalização, a abstração empírica, a tipificação, que adquirem um valor capital na descrição do mundo. Esse processo completa-se no século XVIII. O próprio modelo do mundo é reorganizado. Ao lado do geral, permanece o caso único, que não possui outro valor senão o de exemplo do geral, isto é, apenas na medida em que é típico, generalizado, "médio". Por outro lado, o caso isolado adquire o valor de fato incontestável, peremptório. Daí a tendência característica ao documentarismo primitivo. O fato isolado, estabelecido sobre a base de documentos, e, ao seu lado, o geral e o típico, começam a desempenhar um papel dominante na concepção do mundo. Esse fenômeno manifesta-se com toda a sua força na obra criadora artística (sobretudo no século XVIII), dando origem à limitação específica do realismo do Século das Luzes.

Mas se o "romance documentário" propriamente dito data do século XVIII, os "romances à clé" florescem durante todo o século XVII. Assim, no começo do século aparece o romance latino do escritor inglês Barclay, *Euphormionis Satiricon* (Londres, 1603), que obteve um sucesso enorme na primeira metade do século (várias edições, inclusive uma tradução francesa). Embora a ação se passe na Antigüidade, trata-se de um romance à clé autobiográfico, e a chave que permite decifrar os nomes próprios está anexada às diversas edições. É uma mascarada original de contemporâneos conhecidos, e foi justamente esse aspecto que conferiu ao romance um interesse especial.

No começo, o método histórico-alegórico interpretou Rabelais precisamente dentro do espírito dos romances de "mascarada" à clé.

Essas são as linhas essenciais na evolução do riso e da tradição rabelaisiana no século XVII. Na verdade, existiam ainda nessa época obras cômicas bastante importantes inspiradas nas tradições da festa popular. Aludimos principalmente a Molière. Mas, dado o caráter particular dessas obras, não as examinaremos aqui.

Passemos agora ao século XVIII. Jamais Rabelais foi tão pouco compreendido e apreciado como nessa época. É com efeito na compreensão e na apreciação de Rabelais que se manifestaram as fraquezas e

não a força do Século das Luzes. Os escritores das Luzes, com a sua falta de sentido histórico, seu utopismo abstrato e racional, sua concepção mecanicista da matéria, sua tendência à generalização e à tipificação abstratas de um lado, e seu documentarismo de outro, eram menos capazes que quaisquer outros de compreender e apreciar corretamente a Rabelais. Para os escritores das Luzes, ele era a encarnação perfeita do “século XVI selvagem e bárbaro”. Voltaire exprimiu muito bem a opinião de seu tempo neste julgamento:

“Rabelais no seu extravagante e ininteligível livro disseminou uma extrema alegria e uma ainda maior impertinência; prodigalizou erudição, sujeira e aborrecimento; um bom conto de duas páginas é pago por volumes de asneiras; apenas algumas pessoas de gosto bizarro se obstinam em entender e apreciar essa obra, o resto da nação ri das tolices de Rabelais e despreza o livro. Olham-no como o bufão número um, e lamenta-se que um homem que tinha tanto espírito, tenha feito tão pobre uso dele; é um Filósofo bêbedo que só escreveu sob os efeitos da embriaguez.”*

Para Voltaire, o livro de Rabelais é algo extravagante e ininteligível. É uma mescla de erudição, sujeira e aborrecimento. Como vemos, a divisão do livro em elementos heterogêneos e incompatíveis se acentua depois de La Bruyère. Voltaire considera que para gostar de Rabelais é preciso ter gosto bizarro. A atitude do “resto da nação” em relação a Rabelais (excetuando-se os espíritos bizarros) é caracterizada de maneira muito curiosa: ri-se como antes das suas brincadeiras, mas ao mesmo tempo ele é desprezado. A atitude diante do riso mudou radicalmente. No século XVI, todos riam, lendo o livro de Rabelais, mas ninguém o desprezava porque fazia rir. No século XVIII, o riso alegre tornou-se desprezível e vil; o título de “bufão número um” é agora digno de desdém. Enfim, tendo Rabelais declarado (nos prólogos) que só escreve depois de ter comido e bebido bem, Voltaire toma essa afirmação ao pé da letra, no plano elementar e vulgar. Ele não compreende mais a relação tradicional e capital entre a sábia e livre palavra e o beber e o comer, a “verdade” específica das conversas à mesa (embora a tradição das conversas à mesa estivesse ainda viva). O espírito do festim popular perdeu todo o sentido e todo o valor no século XVIII, que cultivava o utopismo abstrato e racionalista.⁵³

Voltaire vê no livro de Rabelais apenas uma sátira nua e linear, não passando o resto de confusão supérflua. Em *O templo do gosto*, Voltaire descreve a “Biblioteca de Deus”: “Quase todos os livros aí são

* *Cartas filosóficas*, 1734, Ed. Lanson, p. 135.

⁵³ Depois de 1759, tendo relido *Gargantua*, Voltaire lhe dá um julgamento mais favorável, mas sua opinião geral muda muito pouco: agrada-lhe sobretudo e quase exclusivamente o seu anticlericalismo.

novas edições revistas e retocadas” e nelas “as obras de Marot e de Rabelais se reduzem a cinco ou seis folhas”.^{*} Os filósofos das Luzes gostavam muito de abreviar dessa maneira os escritores do passado.

No século XVIII, alguns autores tentaram realmente condensar e “expurgar” Rabelais. No seu *Rabelais moderno*, o abade de Marsy não se contentou com modernizar a língua de Rabelais, mas chegou ao ponto de expurgá-lo das expressões dialetais e arcaicas e de suavizar suas obscenidades. O abade Pérau foi ainda mais longe na sua edição das *Obras escolhidas*, publicadas no mesmo ano (1752) em Genebra. Todas as palavras um pouco grosseiras ou obscenas foram banidas. Enfim, em 1776, a célebre “Biblioteca universal dos romances” (1775-1778) publica um texto expurgado expressamente destinado “às damas”.⁵⁴ Essas três edições são extremamente significativas da época e do seu comportamento diante de Rabelais.

No conjunto, os filósofos das Luzes não souberam compreender nem apreciar Rabelais, pelo menos ao nível da sua consciência teórica. Isso se entende facilmente. No Século das Luzes, segundo a fórmula de Engels, “a razão pensante tornou-se o único critério de tudo que existe”.⁵⁵ Esse racionalismo abstrato, essa negação da história, essa tendência ao universalismo abstrato, essa falta de dialética (separação entre a negação e a afirmação) impediram-nos de compreender e de dar um sentido *teórico* ao riso ambivalente da festa popular. A imagem da vida cotidiana que se formava no meio das contradições e que não estava jamais concluída, não podia ser medida pelo critério da razão. É necessário, entretanto, assinalar que, *na prática*, Voltaire, nos seus romances filosóficos e *A donzela de Orleans*, e Diderot em *Jacques o fatalista* e sobretudo nas *Jóias indiscretas* se inspiravam, em certa medida, nas imagens rabelaisianas, embora sob uma forma limitada e algo racionalizada.

A influência das formas, motivos e símbolos do carnaval, marcou amplamente a literatura do século XVIII. Mas é uma influência formalizada: as formas do carnaval foram transformadas em *procedimentos* literários (essencialmente no plano do tema e da composição), postos ao serviço de finalidades artísticas variadas. Assim, Voltaire utiliza-os em benefício da sátira que conserva ainda seu universalismo, seu valor de concepção do mundo; o riso, ao contrário, reduz-se ao mínimo, até à ironia nua, é o famoso “riso voltairiano”: toda a sua

* Voltaire, *Le temple du goût*, Paris-Droz, 1938, p. 92.

⁵⁴ No século XIX, George Sand projetara publicar um Rabelais “expurgado”, mas não executou jamais esse projeto. Foi em 1888 que apareceu a primeira edição retocada de Rabelais para a juventude.

⁵⁵ V. Marx e Engels, *Obras*, edição russa, tomo XX, p. 16.

força e toda a sua profundidade residem na agudeza e no radicalismo da negação, enquanto que o aspecto renovador e regenerador está quase ausente; o positivo é exterior ao riso e confina-se no domínio da idéia abstrata.

Na literatura rococó, as formas do carnaval são devotadas a outros fins artísticos. O tom alegre e positivo do riso subsiste, mas tudo se torna mesquinho, reduzido, simplificado. A franqueza da praça pública toma um caráter íntimo, a obscenidade ligada ao “baixo” material e corporal se transforma em frivolidade erótica, o alegre relativismo em ceticismo e indiferença. Apesar disso, essa alegria de toucador, hedonista e maquiada, conservou algumas faíscas do fogo carnavalesco que faz arder o “inferno”. E contra o fundo da literatura moral e didática, cinzenta e austera, tão difundida no século XVIII, o estilo rococó continuou as alegres tradições do carnaval, embora de maneira unilateral e extremamente empobrecida.

Durante a Revolução Francesa, Rabelais goza de imenso prestígio. Alguns fazem dele um profeta da revolução. A cidade natal de Rabelais é rebatizada “Chinon-Rabelais”. Se a época sentiu com justeza o caráter profundamente revolucionário do grande autor, não soube contudo dar-lhe uma interpretação justa e nova. O principal documento dessa época é a obra de Ginguené, publicada em 1791 e intitulada *Sobre a autoridade de Rabelais na presente Revolução e na Constituição Civil do Clero*. Embora adote o ponto de vista do método histórico-alegórico, o autor sabe aplicá-lo com mais profundidade e esforça-se por colocar em evidência a concepção social e política de Rabelais. No entanto, ele dá livre curso ao seu anti-historicismo de homem do século XVIII, ao fazer de Rabelais um inimigo conseqüente do poder real, o que ele certamente não era, porque compreendia perfeitamente o valor progressista que este tinha na época.⁵⁶ Esse é o principal erro de Ginguené. Da mesma forma, compreende de maneira completamente errônea, de acordo com o espírito do seu tempo, as exagerações grotescas de Rabelais, que ele considera como simples sátiras puramente denegridoras. Ele declara que, ao enumerar as quantidades prodigiosas de alimento e os enormes custos de vestuário de Gargantua, Rabelais quis marcar a imensidade das somas que os reis custam ao seu povo. Ele não percebe minimamente o motivo da abundância, não compreende a lógica ambivalente do “baixo” material e corporal. É evidentemente dar prova de extrema ingenuidade querer fazer passar a profusão rabelaisiana pelas despesas excessivas do orçamento real. Sob esse aspecto, a obra de Ginguené não ultrapassa o nível do seu tempo.

⁵⁶ É também certo que Rabelais compreendia até que ponto esse caráter progressista era relativo.

No século XVIII, o processo de decomposição do riso da festa popular que, durante o Renascimento, penetrara na grande literatura e na cultura, chegou ao seu termo, ao mesmo tempo que o processo de formação dos novos gêneros da literatura cômica, satírica e recreativa que dominarão no século XIX. Estabeleceram-se também as formas reduzidas do riso: humor, ironia, sarcasmo, etc., que evoluirão como componentes estilísticas dos gêneros sérios (principalmente o romance). Não tencionamos examinar esses diversos fenômenos.⁵⁷ O que nos interessa é simplesmente a tradição magistral do riso da festa popular que preparou o caminho a Rabelais (e de maneira geral ao Renascimento) e sua extinção progressiva durante os dois séculos seguintes.

Nosso estudo, essencialmente histórico-literário, está ao mesmo tempo estreitamente ligado aos problemas da poética através da história. Abstemo-nos de colocar problemas mais amplos de estética geral, em particular os da estética do riso. Nada mais fazemos que revelar uma forma historicamente definida do riso popular, na Idade Média e durante o Renascimento, não em toda a sua amplitude, mas unicamente nos limites da análise da obra rabelaisiana. Portanto, nesse sentido, nosso livro não pode oferecer mais que *documentos* sobre a filosofia e a estética do riso.

Essa forma historicamente determinada do riso opôs-se não ao sério de uma maneira geral, mas a uma forma historicamente determinada do sério dogmático e unilateral predominante na Idade Média. Na realidade, a história da cultura e da literatura conhece outras formas de seriedade. A cultura antiga conheceu a forma do *sério trágico*, que encontrou sua expressão mais profunda na tragédia grega antiga. O sério trágico é universalista (e é por essa razão que se pode falar de uma "concepção trágica do mundo"), ele está impregnado pela idéia da "morte justificável" (*mort fondée*). O sério trágico é totalmente isento de dogmatismo. A tragédia dogmática é tão impossível quanto o riso dogmático (nas suas melhores produções, aliás, ela triunfa do dogmatismo). Em todas as suas formas e variedades, o dogmatismo aniquila na mesma proporção a verdadeira tragédia e o verdadeiro riso ambivalente. Mas na cultura antiga, o sério trágico não excluía o aspecto cômico do mundo; pelo contrário, esses dois elementos coexis-

⁵⁷ Na época moderna (sobretudo depois do Romantismo), a forma mais difundida do riso reduzido é a *ironia*. Um autor suíço consagrou ao problema da ironia uma obra extremamente interessante: Beda Allemann: *Ironie und Dichtung (Ironia e poesia)* [1956]. Ele analisa a compreensão e as formas da ironia em Schlegel, Novalis, Solger, Kierkegaard, Nietzsche, Thomas Mann e Musil. Esses estudos se distinguem por sua profundidade e finura, embora o autor considere a ironia como um fenômeno *puramente* literário e não enfatize o seu elo com a cultura cômica popular.

tiam. Depois da trilogia trágica vinha o drama satírico que a completava no domínio do riso. O sério antigo não temia absolutamente o riso e as paródias, ele exigia mesmo um corretivo e um complemento cômicos.⁵⁸ É por essa razão que não podia existir no mundo antigo oposição entre as culturas oficial e popular tão nítida como na Idade Média.

Sobre o terreno antigo pôde criar-se uma outra forma do sério, destituída também ela de caráter dogmático e unilateral (em princípio) e capaz de passar pelo crivo do riso: queremos referir-nos à filosofia crítica. Sócrates, seu fundador, estava estreitamente ligado às formas carnavalescas da Antigüidade que fecundaram seu diálogo e o liberaram do sério *retórico* unilateral.

Uma forma particular do sério: o *sério rigoroso e científico*, adquiriu enorme importância na cultura moderna. Em princípio, esse sério não tem nada de dogmático nem de unilateral; por sua própria natureza, ele apresenta a forma de um *problema*, é autocrítico e inacabado. A partir do Renascimento, essa nova seriedade exerceu uma poderosa influência sobre a literatura, ao mesmo tempo que sofria evidentemente no interior desta transformações paralelas.

Mesmo no domínio da literatura, em todos os períodos, houve na epopéia, na poesia lírica e no drama, formas variadas de sério profundo, puro, mas *aberto*, sempre pronto a desaparecer e a renovar-se. O verdadeiro *sério aberto* não teme nem a paródia nem a ironia, nem as outras formas do riso reduzido, pois ele sente que participa de um mundo inacabado, formando um todo.⁵⁹

No interior de certas obras da literatura mundial, os dois aspectos do mundo — sério e cômico — coexistem e se refletem mutuamente (são os chamados aspectos *integrais* e não imagens sérias e cômicas isoladas, como no drama ordinário da época moderna). A *Alceste* de Eurípides, na qual a tragédia ombreia com o drama satírico, é na literatura antiga um precioso exemplo no seu gênero. Mas evidentemente as obras mais notáveis desse tipo são as tragédias de Shakespeare.

⁵⁸ Recordemos as análises de A. Dieterich em *Pulcinella*.

⁵⁹ O Mozart de Puchkin admite o riso e a paródia, enquanto que o carrancudo estraga-prazeres Salieri não os compreende e os teme. Eis aqui o diálogo deles, depois de ouvirem tocar o violinista cego:

Salieri: E tu, tu podes rir?

Mozart: Ah! Salieri!

É possível que tu não rias?

Salieri: Não.

Eu não rio quando um pintor lamentável

Profana a Madona de Rafael

Eu não rio quando um bufão miserável

Desonra Alighieri numa paródia [...]

(Mozart e Salieri, cena 1)

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura.

Todas as nossas observações sobre as diferentes formas de seriedade e suas relações mútuas com o riso saem do quadro do nosso estudo. Os documentos historicamente limitados de que dispomos não nos autorizam a fazer generalizações teóricas muito amplas.

Por essa razão, nossas observações podem parecer um pouco declarativas e preliminares.

Restam-nos ainda dois pontos a examinar no presente capítulo:

1º) Rabelais visto pelo Romantismo francês; 2º) O estado atual dos estudos rabelaisianos.

Na introdução, definimos a atitude dos românticos franceses (especialmente Victor Hugo) diante do grotesco em geral. Neste momento, vamos abordar sua atitude diante da obra de Rabelais, que eles consideravam, ao lado de Shakespeare, como um dos mais profundos representantes do sistema grotesco.

Falaremos em primeiro lugar do julgamento de Chateaubriand. Ele sustenta uma idéia própria do Romantismo, a dos gênios-mães que parecem ter dado à luz e amamentado a todos os grandes escritores de um determinado povo. Não há mais do que cinco ou seis desse tipo em toda a literatura mundial. Rabelais aí figura ao lado de Homero, Shakespeare e Dante. Ele criou toda a literatura francesa, assim como Homero criou as literaturas grega e romana, Shakespeare, a inglesa e Dante, a italiana. Não é possível elevá-lo mais alto. Que diferença dos julgamentos dos séculos anteriores, por exemplo o de Voltaire, para quem Rabelais não passava do bufão número um, desprezado por toda a nação!

A idéia dos gênios-mães que quase todos os românticos partilharam, foi fecunda para a sua época. Ela forçou a procurar no passado os germes do futuro, a apreciar o passado do ponto de vista do futuro fecundado e gerado por ele. Uma outra idéia romântica da mesma cepa é a do gênio "espírito-farol da humanidade", que projeta sua luz muito à sua frente. Ela obriga a ver nas obras do passado (as de Shakespeare, Dante, Rabelais) não apenas o que elas *contêm*, o que está acabado, plenamente reconhecido, pertencente à *sua época*,

limitado, mas antes de tudo os germes, as sementes do futuro, isto é, aquilo que não se revelou, desenvolveu e esclareceu inteiramente senão nos períodos seguintes e unicamente nos filhos concebidos pelos gênios-mães. Graças a essa idéia, as obras do passado revelam novas faces, novas possibilidades; graças a ela, os românticos puderam realizar frutíferas redescobertas: as obras de Shakespeare, Cervantes, Rabelais.

É através dessa idéia e de suas conseqüências que aparecem com especial relevo as diferenças entre os românticos e os filósofos das Luzes. Esses últimos quiseram ver nas obras e escritores do passado menos do que eles realmente continham: a razão extra-histórica julgava que havia neles muita coisa supérflua, inútil e ininteligível; era preciso, portanto, expurgá-los e reduzi-los. A Biblioteca de Deus de Voltaire, onde todos os livros foram resolutamente retocados e reduzidos, é extremamente típica desse estado de espírito. Os filósofos das Luzes tendiam de fato a empobrecer o mundo: eles afirmavam que no mundo há muito menos coisas reais do que parece, a realidade é hipertrofiada em benefício de sobrevivências de outras eras, preconceitos, ilusões, fantasias, sonhos, etc. Essa concepção estreita e puramente estática da realidade determinou sua apreciação das obras literárias e impeliu-os a querer expurgá-las e reduzi-las.

Ao contrário dos filósofos das Luzes, os românticos forjaram uma concepção ampliada da realidade, na qual atribuíam uma importância maior ao *tempo* e ao *dever histórico*. Sobre a base dessa concepção ampliada do mundo, procuraram ver o máximo de coisas numa obra literária, muito mais do que aparecia à primeira vista. Eles procuraram na obra as tendências do futuro, os embriões, as sementes, as revelações, as profecias. Recordemos o julgamento de Michelet citado no começo de nosso livro.

Essa concepção ampliada da realidade tem, no entanto, aspectos tanto positivos quanto negativos. Aspecto positivo: seu caráter histórico, sua maneira de ver a época e o futuro. A realidade perde seu estatismo, seu naturalismo, sua dispersão (mantidos unicamente pelo pensamento abstrato e racionalista), o futuro real começa a penetrá-la sob a forma de tendências, possibilidades e antecipações. Vista sob o aspecto histórico, a realidade adquire perspectivas essenciais sobre a liberdade, ultrapassa o determinismo e o mecanicismo estreitos e abstratos. No domínio da criação artística, os desvios em relação à realidade elementar, à estatística do dia presente, ao documentarismo, à tipificação superficial, encontram-se justificados da mesma forma que o grotesco e o fantástico grotesco, compreendidos como formas de capturar o tempo e o futuro. Esse é o mérito incontestável do alargamento romântico da realidade.

O lado negativo da concepção romântica é o seu idealismo, sua má compreensão do papel e das fronteiras da consciência subjetiva, que levam o romântico freqüentemente a acrescentar à realidade mais do que ela contém. O fantástico acabou por degenerar em misticismo, a liberdade humana acabou por seccionar-se da necessidade e transformar-se em uma força supramaterial.⁶⁰

Foi Victor Hugo que exprimiu a compreensão mais completa e mais profunda de Rabelais. Se ele não lhe consagrou um volume ou um artigo especial, o conjunto de sua obra está cheio de julgamentos a seu respeito. Em *William Shakespeare*, ele fala de Rabelais da maneira mais detalhada e sistemática.

Hugo parte de uma idéia de gênios da humanidade que lembra a dos gênios-mães cara a Chateaubriand. Cada um desses gênios é totalmente original e encarna um aspecto determinado da existência. "Todo gênio tem sua invenção ou sua descoberta." Hugo enumerou catorze deles, e a lista é bastante curiosa: Homero, Jó, Ésquilo, o profeta Isaías, o profeta Ezequiel, Lucrécio, Juvenal, Tácito, São Paulo, São João, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Na lista (cronológica) desses gênios, Rabelais está situado depois de Dante e antes de Cervantes e Shakespeare. Hugo dá o retrato de cada um desses gênios.

O de Rabelais não é uma definição histórico-literária, mas uma série de variações livres sobre o tema do "baixo" material e corporal absoluto e da topografia corporal. Segundo Hugo, o centro da topografia rabelaisiana é o *ventre*. É a descoberta artística realizada por Rabelais. As funções essenciais do ventre são a *paternidade* e a *maternidade*. Para descrever esse "baixo" que dá a morte e a vida, Hugo recorre a uma imagem grotesca: "A serpente está no homem, é o intestino". No conjunto, ele compreendeu bem a importância do "baixo" material e corporal, princípio organizador de todo o sistema das imagens rabelaisianas. Mas ao mesmo tempo ele o interpreta no plano abstrato e moral: o intestino, diz ele, "tenta, trai e pune". A força destruidora do "baixo" topográfico se encontra assim traduzida para a linguagem moral e filosófica.

As variações ulteriores sobre o tema do "ventre" se desenvolvem no plano do patético moral e filosófico. Ele demonstra, dando exemplo, que "o ventre pode ser trágico e que tem o seu heroísmo"; é, ao mesmo tempo, o princípio da corrupção e da degeneração do homem: "O ventre devora o homem. Começa-se por Alcibíades, termina-se por Trimalção [...]. Depois a orgia degenera em comilança [...]"

⁶⁰ Naturalmente não colocamos aqui o problema do Romantismo em toda a sua complexidade. O que nos interessa é apenas o que o ajudou a descobrir e compreender (embora parcialmente) Rabelais e, de maneira geral, o grotesco.

Diógenes desaparece, resta apenas o tonel.” O “baixo” material e corporal ambivalente do realismo grotesco se desagrega assim em imagens morais e filosóficas e em antíteses.

Hugo capta muito bem a atitude fundamental do riso rabelaisiano em face da morte e da luta entre a vida e a morte (no seu aspecto histórico); ele percebe *a relação especial entre o comer-absorção, o riso e a morte*. O que é mais, ele conseguiu apreender a relação entre o inferno de Dante e a glotonaria rabelaisiana: “Esse universo que Dante colocava no inferno, Rabelais o coloca num tonel [...] Os sete círculos de Alighieri preenchem e envolvem esse tonel.”* Se, em vez do tonel, Hugo tivesse escolhido a imagem da boca aberta ou do ventre engolidor, a comparação teria sido muito mais precisa.

Depois de compreender muito bem a relação entre o riso, a morte do mundo antigo, os infernos e as imagens de banquete (ação de tragar e engolir), Hugo engana-se, ao interpretá-la, pois esforça-se em dar-lhe um caráter moral e filosófico abstrato. Não compreende a força regeneradora e renovadora do “baixo” material e corporal, e essas lacunas apenas enfraquecem o valor de suas observações.

Sublinhemos que Hugo soube compreender perfeitamente o caráter universal, o valor de concepção do mundo — não banal — das imagens de Rabelais: glotonaria, bebedeira, embora lhes tenha concedido um sentido que não é completamente rabelaisiano.

Falando de Rabelais e de Shakespeare, Hugo dá uma definição extremamente interessante do gênio e da obra genial: o caráter grotesco da obra é um incontestável indício do gênio. O escritor de gênio, inclusive Rabelais e Shakespeare, destaca-se dessa maneira dos demais escritores.

“Observa-se nos gênios soberanos o mesmo defeito: a exageração. Esses gênios são desmedidos: exagero, trevas, obscuridade, monstruosidade.”**

Esses julgamentos põem em evidência os traços positivos e negativos da concepção de Hugo. As características particulares que ele considera como sinais do gênio (no sentido romântico do termo) devem na realidade ser atribuídas às obras e aos escritores que refletem de maneira essencial e profunda as épocas de mutação da história mundial.

Esses escritores têm diante de si um mundo incompleto e em transformação, pleno de um passado em via de decomposição e de um futuro em vias de formação. As suas obras são marcadas pelo inacabamento positivo e, por assim dizer, *objetivo*. Elas estão cheias de um futuro que não está ainda totalmente expresso, o que as obriga

* Victor Hugo, *William Shakespeare*, Librairie Internationale, 1867, p. 59-62.

** *William Shakespeare*, p. 77-78.

a procurar soluções antecipadas para ele. Daí decorrem seus múltiplos sentidos específicos, sua obscuridade aparente. Da mesma forma, a história póstuma excepcionalmente rica e variada dessas obras e desses escritores. Daí, finalmente, decorre sua monstruosidade aparente, isto é, sua não-conformidade aos cânones e normas de todas as épocas acabadas, autoritárias e dogmáticas.⁶¹

Hugo intui muito bem os traços característicos das épocas de mutação, mas a expressão teórica dessa intuição está equivocada. Suas formulações são um tanto metafísicas, e além disso, ele atribui os traços objetivos que decorrem do processo histórico nas fases de mutação a uma organização especial da natureza do gênio (muito embora, na verdade, ele não separe o gênio da época, e o apreenda na história). Hugo é fiel ao seu método de contrastes quando define os gênios: sublinha unilateralmente os traços do gênio para criar um grande contraste estático com os outros escritores.

O tema rabelaisiano encontra-se frequentemente nas obras poéticas de Victor Hugo, que sublinha igualmente o universalismo dessas imagens, a profundidade do seu riso.

Nas obras poéticas da última fase, Hugo modifica um pouco sua opinião sobre o riso rabelaisiano. O universalismo desse riso que engloba o mundo inteiro aparece-lhe como angustiante, privado de perspectivas (transitório, sem futuro). Rabelais não é “nem o fundo nem o cume”, é, portanto, alguma coisa sobre a qual não se pode deter, algo especificamente transitório. Hugo demonstra uma profunda incompreensão do *otimismo* particular do riso rabelaisiano, atitude que transparecia já nos seus primeiros julgamentos. Para ele, desde a origem, o riso era essencialmente um princípio denegridor, degradante, aniquilador. Embora ele tenha retomado para caracterizar Rabelais a fórmula de Nodier “Homero bufão” e lhe tenha acrescentado outras do mesmo gênero: “Homero do riso”, “a zombaria épica”, não compreendeu o caráter épico do riso rabelaisiano.

É interessante comparar os últimos julgamentos de Victor Hugo ao dístico do historiador Étienne Pasquier, contemporâneo de Rabelais:

*Sic homines, si et coelestia numina lusit,
Vix homines, vix ut numina laesa putes.*

(Ele brincou com os homens e com os deuses celestes de tal maneira que nem os homens nem os deuses se ofenderam com isso.)

⁶¹ Nessas épocas de mutação, a cultura popular, com sua concepção da existência inacabada e do tempo alegre, exerce uma poderosa influência sobre a literatura; isso manifestou-se com grande clareza no Renascimento.

Esse julgamento define de forma mais exata o verdadeiro caráter do jogo cômico universal rabelaisiano. Pasquier compreendeu seu profundo otimismo, seu caráter popular e festivo, seu estilo épico e não-jâmbico.

A partir da segunda metade do século XIX, Rabelais, sua obra e sua vida tornam-se objeto de estudos científicos aprofundados. Numerosas monografias lhe são consagradas. Empreende-se a análise histórica e filológica séria dos seus textos. Mas é dos primeiros anos do século XX que datam os estudos científicos mais amplos.

Evidentemente, não nos propomos aqui fazer um resumo histórico preciso desses estudos. Limitar-nos-emos a expor brevemente o estado atual dos estudos rabelaisianos.

Em princípios de 1903, foi fundada a Sociedade de Estudos Rabelaisianos, que incluía alunos e amigos do professor Abel Lefranc. A Sociedade tornou-se brevemente o centro dos estudos rabelaisianos não apenas na França, mas também na Inglaterra e na América. A partir de 1903, apareceu uma publicação trimestral, a *Revue des études rabelaisiennes*, à qual sucedeu, em 1913, a *Revue du seizième siècle*, com um programa mais amplo, e que deveria viver até 1933 para ceder o lugar em 1934 a uma outra revista, *Humanisme et Renaissance*, cujas ambições eram ainda mais vastas.

Em torno da Sociedade e de suas revistas, agrupou-se toda a atividade textológica e lingüística, a investigação das fontes, o estabelecimento de uma biografia científica, enfim a interpretação histórica das obras de Rabelais sobre uma base rigorosamente científica. Esses trabalhos conduziram à publicação, a partir de 1912, sob a direção de Abel Lefranc, de uma edição crítica das obras de Rabelais, que em 1932 contava com cinco volumes, incluindo os três primeiros livros.⁶² Embora incompleta, essa edição, com o seu texto e suas variantes, seus abundantes e sérios comentários, apresenta um valor excepcional para todos os pesquisadores.

Entre os trabalhos dos membros da Sociedade, citaremos os mais importantes nas diferentes áreas. É preciso mencionar, antes de mais nada, a obra fundamental de Lazare Sainéan, vice-presidente da Sociedade, *A língua de Rabelais (La langue de Rabelais)*, t. I, 1922, e t. II, 1923.)

⁶² *Oeuvres de François Rabelais. Édition critique publiée par Abel Lefranc (Professeur au Collège de France), Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Dorneaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan.* (Primeiro volume 1912, quinto 1931, Terceiro livro.)

Para o estudo das fontes e do caráter da erudição de Rabelais, a obra de Jean Plattard, *A obra de Rabelais (fontes, invenção e composição) (L'oeuvre de Rabelais [sources, invention et composition])* (1910) constitui importante contribuição. Plattard foi igualmente o primeiro a tentar dar uma biografia científica sintética na sua *Vida de Rabelais (Vie de Rabelais)* (1928).⁶³

Mencionemos no domínio da textologia o precioso trabalho realizado por Jacques Boulenger (secretário da Sociedade), e no da topografia, por Henri Clouzot. Enfim, é indispensável assinalar os trabalhos de Abel Lefranc, presidente da Sociedade, de excepcional valor por causa dos documentos fornecidos, sobretudo suas introduções aos três livros publicados sob sua direção.

Voltaremos, na sequência do nosso trabalho, a todas as obras acima mencionadas bem como a outras, principalmente a monografia bastante detalhada de Georges Lote: *A vida e a obra de François Rabelais (La vie et l'oeuvre de François Rabelais)* (Paris, 1938).

Os trabalhos dos membros da Sociedade, assim como de outros pesquisadores, contemporâneos, facilitaram enormemente a inteligência e o estudo *filológico* do texto de Rabelais, e permitiram recolher uma vasta documentação para uma compreensão mais ampla e mais profunda do seu lugar histórico, para o estabelecimento das relações entre a sua obra, a realidade do seu tempo e a literatura anterior. No entanto, toda essa documentação, recolhida graças aos cuidados minuciosos dos especialistas, espera ainda a sua síntese. Os estudos rabelaisianos modernos não constroem o retrato de conjunto do grande escritor. Os investigadores se mostram em geral extremamente circunspectos e evitam minuciosamente operar qualquer síntese de uma certa envergadura, ou tirar qualquer conclusão e generalização mais amplas. O único livro que tem pretensões a uma síntese prudente (por demais prudente) é o de Plattard (e em parte a monografia de Lote). Apesar dos preciosos documentos reunidos nessas duas obras e de certas observações sutis (sobretudo de Plattard), essa síntese não pode satisfazer-nos. Ela nos agrada ainda menos que a antiga tentativa de Stapfer ou a obra de Schneegans (1894).

As pesquisas rabelaisianas contemporâneas que adotaram concepções positivistas, limitam-se praticamente a coletar documentos. Embora essa atividade seja evidentemente útil e indispensável, a ausência de um método aprofundado e de um ponto de vista amplo limita as suas perspectivas: a coleta de dados se limita ao domínio

⁶³ Eis os principais estudos biográficos sobre certos períodos da vida de Rabelais: Dubouchet: *Rabelais à Montpellier*, 1887; A. Heulhard: *Rabelais, ses voyages en Italie et son exil à Metz*, 1891; A. Bertrand *Rabelais à Lyon*, 1894; J. Pettard. *Adolescence de Rabelais en Poitou*, 1923.

estreito dos fatos biográficos, dos pequenos acontecimentos da época, das fontes literárias (essencialmente livrescas); quanto às fontes folclóricas, elas são dadas de maneira muito artificial e na acepção corrente e estreita dos gêneros folclóricos, em função da qual o *folclore cômico* em toda a sua originalidade e diversidade permanece quase que excluído do estudo. Todos esses documentos minuciosamente recolhidos não ultrapassam geralmente o quadro da *cultura oficial*, enquanto que Rabelais no seu conjunto não se insere de forma alguma no interior desse quadro. Os especialistas da escola de Abel Lefranc consideram o riso como um fenômeno de segundo plano, sem relação com os problemas sérios que Rabelais quis tratar: ele é ou um meio de conquistar a popularidade das grandes massas, ou simplesmente uma máscara protetora. O problema chave da cultura cômica popular nem sempre é colocado pelos especialistas dos estudos rabelaisianos.

O aparecimento do livro do historiador Lucien Febvre, *O problema da descrença no século XVI. A religião de Rabelais (Le problème de l'incroyance au XVI siècle. La religion de Rabelais)* (Paris, 1942) foi um acontecimento marcante na história dos estudos rabelaisianos. Nessa obra essencialmente dirigida contra Abel Lefranc e sua escola, Febvre não trata do aspecto literário da obra rabelaisiana, nem do domínio das fontes autobiográficas, no qual a atividade de Lefranc e sua escola foi particularmente produtiva, mas ele se interessa apenas pela concepção do mundo de Rabelais, sobretudo por sua atitude diante da religião e do catolicismo.

O objetivo primordial de Febvre é compreender Rabelais dentro das condições do seu meio cultural e intelectual, nos limites das possibilidades acessíveis à sua época. Não se poderia compreender o século XVI, assegura Febvre, isolando o indivíduo do "clima moral" e da "atmosfera intelectual" da época. A tarefa essencial do historiador é estabelecer como os homens de 1532 (ano do aparecimento do Primeiro Livro) puderam sentir e compreender *Pantagruel* e como eles — *eles* e não *nós* — não podiam compreendê-lo. É indispensável reler o texto de Rabelais com os olhos dos seus contemporâneos, homens do século XVI e não do século XX. Para um historiador, o pecado mais temível é demonstrar *anacronismo*.

É do ponto de vista dessas exigências metodológicas, perfeitamente justificadas no conjunto, que Febvre critica Abel Lefranc quando este afirma que Rabelais é propagandista de um ateísmo racionalista conseqüente. Baseando-se sobre uma imensa e preciosa documentação, tirada dos diferentes domínios da cultura e do pensamento do século XVI, Febvre esforça-se por demonstrar que não existiam na época

nem o terreno nem os fundamentos necessários para um ateísmo racionalista conseqüente, nem na percepção nem na concepção do mundo (filosófica e científica); esse ateísmo, pois, não tinha ponto de apoio. A fim de ter um certo peso social, uma certa importância histórica, toda negação deve ser fundamentada. A negação subjetiva e caprichosa privada de fundamento e de apoio (o mero "eu nego") não tem nenhum valor histórico. No século XVI, nem a filosofia nem a ciência (que, na realidade, ainda não existia) forneciam o apoio que teria permitido negar a religião; a tal ponto que o ateísmo racionalista conseqüente era impossível. (Ver obra citada, p. 380-381).

Febvre consagrou todo o seu livro à demonstração dessa tese. Como já dissemos, ele cita uma quantidade imensa de documentos de diversa origem, que possuem um valor incontestável e autônomo, isto é, independente da sua tese. Seria conveniente revisar, à luz deles, numerosas opiniões estabelecidas relativas a diversos fenômenos culturais do século XVI. O livro de Febvre permite especialmente compreender certos aspectos da cultura no século XVI. Por outro lado, ele só serve em pequena medida e sempre indiretamente para a compreensão do romance de Rabelais enquanto *obra literária*, e da *concepção e percepção artísticas do mundo* de Rabelais. O pensamento artístico de Rabelais não se insere nem no ateísmo racionalista, nem na profissão de fé religiosa, seja ela católica, protestante ou no espírito da "religião de Cristo" cara a Erasmo.

O pensamento rabelaisiano é ao mesmo tempo mais amplo, mais profundo e mais radical. Toda seriedade unilateral, todo dogmatismo lhe são estranhos. A concepção artística do mundo de Rabelais não conhece nem a negação abstrata e pura, nem a afirmação unilateral. A tese de Lefranc, assim como a contrária, de Febvre, afastam-nos igualmente da justa compreensão da concepção artística do mundo de Rabelais, assim como da justa compreensão da cultura do século XVI no seu conjunto.

Febvre, tanto quanto Abel Lefranc, ignora a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. Para ele, apenas o aspecto *sério* tem direito de cidadania no pensamento e na cultura. Suas brilhantes análises dos diferentes domínios e esferas da cultura não vão praticamente além da cultura oficial. É por essa razão que ele apenas percebe e aprecia na obra de Rabelais o que pode ser compreendido e interpretado no plano sério da cultura oficial e, conseqüentemente, o essencial em Rabelais, o verdadeiro Rabelais, permanece fora do seu campo de estudo.

Como já observamos, Febvre considera que para o historiador o anacronismo, a modernização, é um pecado capital. Ele acusa corretamente Abel Lefranc e outros especialistas disso. Mas, infelizmente, ele mesmo incorre nesse pecado quando aborda o riso. Ele

ouve o riso rabelaisiano com os ouvidos do homem do século XX, e não como ele era ouvido em 1532. Por isso ele não pôde ler *Pantagruel* com os olhos de um homem do século XVI, no que a obra comporta de capital.

Febvre percebe o riso de Rabelais e de sua época como um homem do século XX, e por essa razão ele não compreende o essencial, isto é, seu caráter universal de concepção do mundo, não compreende a possibilidade de uma concepção do mundo cômica, de um aspecto cômico universal do mundo. Ele procura a concepção do mundo do autor apenas nas passagens em que Rabelais não ri, ou mais precisamente em que ele, Febvre, não ouve esse riso, em que Rabelais parece completamente sério. Quando Rabelais ri, Febvre acha que ele se diverte placidamente, que ele se entrega a brincadeiras inocentes que, como todas as brincadeiras, não revelam absolutamente sua verdadeira concepção do mundo, uma vez que para ele qualquer concepção do mundo só pode ser séria. É assim que Febvre aplica ao século XVI a compreensão do riso e da função que tem na cultura e concepção do mundo própria da época moderna e principalmente do século XIX; ele comete, portanto, um anacronismo e uma modernização flagrantes.

Febvre explica a sua surpresa, ao ler a análise do Prólogo de *Pantagruel* publicada por Lefranc na sua introdução. Ele ficou especialmente admirado pela conclusão de que Rabelais fora um propagandista consciente do ateísmo conseqüente. A fim de verificar essa conclusão espantosa, diz ele, “retomamos nosso Rabelais com certa inquietude. Abrimos o *Pantagruel*. Rimos. Não pensamos mais no ‘crescendo’ de impiedade.” Febvre não vê “nada de oculto, nada de terrível, nada de sacrílego”. Ele só encontra “velhas brincadeiras clericais” já em uso antes de Rabelais. É tudo que Febvre percebe no prólogo de *Pantagruel* (ver p. 160-161).

Vê-se muito claramente por esse exemplo como Febvre considera as brincadeiras de Rabelais: elas apenas provocam o riso: “rimos”. Mas é justamente esse “rimos” que deveria ser analisado. Será que nós, homens do século XX, rimos como o faziam Rabelais e os leitores do seu tempo? Qual é a natureza dessas “velhas brincadeiras clericais”? E se elas não encobrem essa tendência ateísta abstrata e séria que nelas descobria Lefranc, será talvez porque contêm algo diferente, muito mais considerável, profundo e concreto no plano artístico (isto é, o aspecto cômico do mundo)? Essas questões, Febvre não as coloca. Ele julga, aparentemente, que o riso é sempre o mesmo em todas as épocas, e que a brincadeira nunca foi mais do que uma brincadeira. É por essa razão que ele aplica sua sutil análise histórica às partes sérias da obra de Rabelais (mais precisa-

mente àquelas que lhe aparecem como tais), e deixa de lado o riso, elemento não-histórico e imutável.

Febvre ignora o aspecto cômico do mundo, que precisou de séculos e milênios para se organizar nas múltiplas formas da cultura cômica popular (sobretudo nas formas dos ritos e espetáculos). Analisando certas brincadeiras clericais como *Sitio* (Tenho sede) e *Consumatum est* (Tudo está acabado), etc. (cuja audácia espantara Lefranc), ele se limita a assinalar o seu caráter tradicional e anódino. Ele não vê que se trata aí de parcelas de um todo imenso e único: a percepção do mundo popular e carnavalesco, o aspecto cômico universal do mundo. Para percebê-la, teria que desvendar o sentido histórico de fenômenos seculares como a *parodia sacra*, o *risus paschalis*, da imensa literatura cômica da Idade Média, e principalmente, é claro, das formas de espetáculos e de ritos do carnaval. Mas Febvre não faz nada disso. Sua atenção está dirigida exclusivamente aos fenômenos “sérios” (no espírito do século XIX) da cultura e do pensamento. Por exemplo, analisando Erasmo e sua influência sobre Rabelais, deixa de lado o *Elogio da loucura*, que oferece justamente o maior número de pontos comuns com o mundo de Rabelais. Somente o Erasmo “sério” o interessa. Ele lhe consagra apenas um pequeno capítulo do seu livro, que intitula “Algumas brincadeiras de pessoas da Igreja” (p. 161-165), ou seja, cinco páginas em quinhentas, às brincadeiras clericais tradicionais. Ele aborda de novo o princípio cômico na cultura do século XVI num outro capítulo sobre os padres Menauld e Maillard, que utilizaram nos seus sermões as “facécias de Rabelais” (p. 179-182). Podem-se encontrar em outras passagens raras e breves observações sobre os elementos cômicos da cultura do século XVI, mas sempre tratados de acordo com as concepções do século XIX e XX. É extremamente sintomático constatar que nessa obra consagrada ao mais carnavalesco dos escritores mundiais, só se encontre uma única vez a palavra “carnaval” (na análise da visita aos infernos de Epistémon).

Num certo ponto, Febvre pareceria inclinado a reconhecer o caráter histórico do riso. Ele declara que “a ironia é filha do tempo”. No entanto, não desenvolve esse argumento, e se o emprega, é apenas para limitar o elemento cômico em Rabelais. Febvre julga que sua obra contém mais afirmações sérias diretas do que se está habituado a ver nela, que se percebe freqüentemente a ironia onde ela não existe.

Consideramos esses julgamentos radicalmente errôneos. Somente uma seriedade *relativa* é possível no universo rabelaisiano. Mesmo as passagens que, num outro contexto ou tomadas isoladamente, teriam podido ser perfeitamente sérias (Télema, a carta de Gargantua a Pantagruel, o capítulo da morte dos heróis, etc.) são, no con-

texto rabelaisiano, dotadas de um harmônico cômico, afetadas pelos reflexos das imagens cômicas vizinhas. O aspecto cômico é universal, ele se propaga a todas as coisas. Febvre não vê exatamente esse universalismo, esse valor de concepção do mundo do riso, sua *verdade* particular. Para ele, a verdade só pode profetizar. Ele também não discerne o caráter ambivalente do riso.

Mesmo num plano histórico mais amplo, as afirmações de Febvre são inexatas. Na literatura mundial do passado, há muito mais riso e ironia (uma das formas do riso reduzido) do que o nosso ouvido é capaz de ouvir e de captar. A literatura (incluindo a retórica) de certas épocas (helenismo, Idade Média) está literalmente saturada de formas variadas de riso reduzido, sendo que algumas mesmo cessaram de ser percebidas por nós. Perdemos freqüentemente o sentido da paródia. É certo que devemos reler muitas obras da literatura mundial do passado, para ouvi-las novamente em outro registro. Mas para isso é preciso antes de mais nada compreender a natureza particular do riso popular, seu valor de concepção do mundo, seu universalismo, sua ambivalência, sua relação com a época, etc., isto é, tudo aquilo que o riso dos nossos dias quase completamente perdeu.

Uma vez que ele ignora a cultura cômica popular, Febvre deforma a compreensão do Renascimento e do século XVI francês. Ele não vê, e não quer ver, a excepcional liberdade interna, o adogmatismo extremo do pensamento artístico inerentes a essa época, porque não encontra um ponto de apoio para eles. Ele oferece um quadro unilateral e falseado da cultura do século XVI.

A época do Renascimento em geral, e do Renascimento francês em particular, caracteriza-se principalmente, no domínio da literatura, pelo fato de que a cultura cômica popular nas suas melhores possibilidades foi aí elevada ao nível da grande literatura da época e fecundou-a. Se não se põe em evidência esse fato, não se pode compreender nem a literatura nem a cultura da época. É óbvio que não se poderia reduzir unicamente a isso todo o conteúdo rico, complexo e contraditório da época. Mas é justamente esse elemento, de importância excepcional, que não foi ainda posto em evidência, o que exerce uma funesta influência sobre a compreensão de Rabelais.

Em conclusão, só podemos partilhar a afirmação sem rodeios que faz Pierre Daix no seu capítulo: "Testemunho de carência sobre Rabelais": o livro de Lucien Febvre é uma [...] última tentativa, mais sutil que todas as outras aparecidas nesses quatrocentos anos, de distanciar-nos da obra de Rabelais [...]."⁶⁴

⁶⁴ Pierre Daix: *Sept siècles de roman (Sete séculos de romance)*, Paris, E. F. R., p. 132.

Algumas palavras agora sobre o estado dos estudos rabelaisianos na União Soviética.

Antes da Revolução, os historiadores da literatura quase não se ocuparam de Rabelais. Nenhum livro, nenhuma monografia lhe foi consagrada. O longo artigo de A. Vesselovski, "Rabelais e seu romance", ⁶⁵ e a pequena brochura de I. Fokht (destituída de qualquer valor científico) ⁶⁶ constituíam a única contribuição dos críticos literários russos.

Para a sua época (1878), o artigo de Vesselovski possuía um valor incontestável; com efeito, ele apareceu bem antes do início na França dos estudos rabelaisianos científicos, um quarto de século antes da fundação da Sociedade de Estudos Rabelaisianos. Contém numerosas observações preciosas e novas para a época sobre certos aspectos do livro, sendo que algumas dessas foram adotadas de uma vez por todas pelos especialistas. Mas do ponto de vista da nossa concepção, o julgamento de A. Vesselovski comporta graves erros.

Na sua explicação do caráter fundamental da obra, da sua gênese e evolução, Vesselovski coloca em primeiro plano os aspectos conjecturais estreitos da política praticada pela corte e os diferentes grupos dirigentes (nobreza feudal, aristocracia militar e burguesa); o papel do povo e sua posição particular quase não é levado em consideração. Vesselovski explica o otimismo inicial de Rabelais (até outubro de 1534) por uma fé ingênua na vitória do humanismo, num momento em que ele goza do apoio da corte e mantém relações de amizade com os reformadores, e as mudanças nas suas concepções e no seu tom nos últimos livros, pela derrota do humanismo, que se segue a uma mudança de política na corte, e também pela ruptura com os reformadores.

Sentimentos como a fé ingênua e a desilusão são profundamente estranhos ao poderoso riso rabelaisiano; acontecimentos como mudanças na política da corte e dos diferentes grupos no interior das classes dominantes contaram tanto para esse riso, cheio da sabedoria milenar das sucessões e renovações, como uma tempestade num copo d'água, ou a coroação e o destronamento dos bufões durante as saturnais romanas e os carnavais europeus. O otimismo de Rabelais é o *otimismo popular*, e as esperanças e desilusões de toda espécie provocadas pelas possibilidades restritas da época são apenas os

⁶⁵ A. N. Vesselovski: *Artigos escolhidos*, Goslitizdat, Leningrado, 1939.

⁶⁶ I. Fokht: *Rabelais, sua vida e sua obra*, 1914. Convém mencionar, embora isso não tenha nenhuma relação direta com a literatura russa consagrada a Rabelais, que Jean Fleury, leitor de francês na ex-universidade de São Petersburgo, publicara em Paris em 1876-1877 uma monografia compilativa em dois volumes bastante notável para a época.

harmônicos do seu livro; Vesselovski apresenta-as como os tons maiores, porque não percebe a base popular dos escritos de Rabelais.

Vesselovski não capta também o caráter particular, a natureza revolucionária do riso popular que ressoa na obra de Rabelais. Com efeito, ele ignora quase completamente o riso da Idade Média e subestima as tradições milenares da cultura cômica popular. Vesselovski interpreta o riso rabelaisiano como a expressão da alegria de viver primitiva, elementar, quase animal, "de um garoto dos campos em liberdade".⁶⁷

Da mesma forma que os especialistas ocidentais, Vesselovski conhece na realidade somente o *Rabelais oficial*. Analisa na sua obra apenas os aspectos *periféricos* que refletem certas correntes como a do círculo humanista de Marguerite d'Angoulême, o movimento dos primeiros reformadores, etc. Enquanto que a obra de Rabelais reflete na sua própria base os interesses, as esperanças e os pensamentos mais radicais do povo, que não se solidarizava completamente com nenhum dos movimentos *relativamente* progressistas da nobreza ou da burguesia.

Em concordância com os especialistas do século XIX, Vesselovski coloca em primeiro plano episódio da abadia de Tléma que ele transforma numa espécie de chave para as concepções do autor e para todo o seu romance, enquanto que Tléma não é de maneira alguma característico nem da concepção, nem do sistema de imagens, nem do estilo de Rabelais. Embora esse episódio reflita as idéias utópicas do povo, deve-se reconhecer contudo que ele exprime principalmente certas correntes nobres do Renascimento: não é a utopia humanista do *povo*, mas da *corte*, que emana sobretudo do pequeno círculo da princesa Marguerite, e não da praça pública em período de carnaval. Sob esse aspecto, Tléma se exclui do sistema de imagens e do estilo rabelaisianos.

A concepção de Vesselovski determinou em grande parte, e quase até aos nossos dias, as idéias sobre Rabelais ensinadas nas nossas universidades ou desenvolvidas nos estudos sobre a literatura da Idade Média.

Antes da Segunda Guerra Mundial, os especialistas soviéticos praticamente mantiveram essa opinião. Rabelais, um dos maiores escritores realistas do mundo, era quase totalmente ignorado em nosso país. Um curto artigo de P. Smirnov, de caráter informativo, na *Enciclopédia Literária*, um artigo semelhante de B. Krjevski anexo à segunda edição de uma tradução parcial do livro de Rabelais, enfim o artigo da *História da literatura francesa* (Ed. da Academia

⁶⁷ Ver crítica detalhada dessa comparação no Capítulo II, p. 125 e ss.

das Ciências da URSS), redigido por A. Djivelegov, que não tinha nenhuma finalidade investigadora, e dois pequenos artigos originais: V. Chichmarev, "A história do famoso Gargantua",⁶⁸ e I. Vertsman, "Rabelais e o humanismo",⁶⁹ constituíam quase todas as publicações dedicadas ao nosso autor: nenhuma monografia, nenhuma tentativa ampla de rever a herança de Rabelais à luz das teses e objetivos da história do realismo e da obra criadora popular.

Depois da Segunda Guerra Mundial, a situação muda. Em 1948, aparece a primeira monografia soviética sobre Rabelais: o *François Rabelais* de E. Evnina (Goslitizdat, Moscou, 1948). Essa obra tem qualidades incontestáveis. O desprezo pelo princípio cômico que se observa nos pesquisadores ocidentais, está totalmente ausente dela. Para o autor, Rabelais é antes de mais nada um escritor cômico. Na verdade, classifica-o na categoria dos satíricos, mas dá ao riso satírico um sentido muito amplo e, ao contrário de Schneegans e outros especialistas, engloba nesse riso elementos positivos essenciais: o júbilo, o contentamento e a alegria. Na concepção de E. Evnina, o riso rabelaisiano tem *múltiplas faces*, ele é *ambivalente* (embora esse termo não seja usado nunca). Essa compreensão do riso rabelaisiano permite ao autor realizar uma análise detalhada e interessante dos procedimentos originais do cômico rabelaisiano. A obra de E. Evnina é assim uma preciosa contribuição aos recentes estudos rabelaisianos soviéticos.

Uma série de obras de divulgação foi publicada depois da guerra: o artigo de I. Anissimov, "François Rabelais" (revista *Znamia*, 1953, nº 5), publicado na ocasião do 400º aniversário da morte do escritor, o artigo de E. Gordeev, "O grande humanista Rabelais" (seleção *Idade Média*, VII, edição da Academia das Ciências da URSS, Moscou, 1955), a introdução de S. Artamonov a *Gargantua e Pantagruel*, traduzido por N. Liubimov (Goslitizdat, 1961), e o seu *François Rabelais* (ed. "Khudojestvennaya Literatura", 1964). Além disso, em 1960 aparecia uma brochura de S. Vaiman, *O método artístico de Rabelais*, interessante e com uma concepção original.

No entanto, o acontecimento mais importante foi o aparecimento de um grande ensaio de L. Pinski, "O riso de Rabelais", na obra intitulada *O Realismo na época do Renascimento* (Goslitizdat, Moscou, 1961, p. 87-223).⁷⁰

⁶⁸ Ver seleção de artigos em honra do acadêmico Sobolevski, Leningrado, 1928.

⁶⁹ Ver notas científicas do Instituto Pedagógico de Moscou, 1935, 1.º fascículo (cadeira de História da Literatura Mundial).

⁷⁰ Pinski havia exposto previamente sua opinião no artigo "O cômico em Rabelais". (Ver revista *Voprossy Literaturny*, nº 5, 1959).

Ao contrário da maioria dos especialistas, Pinski considera o riso como o princípio organizador fundamental da obra de Rabelais, a forma não exterior, mas interior da visão e da compreensão rabelaisiana do mundo. Ele não separa o riso nem dessa concepção do mundo nem do conteúdo ideológico do livro. Desse ponto de vista, Pinski passa criticamente em revista a compreensão e os julgamentos de Rabelais ao longo dos séculos.

Estas são as suas conclusões: "Como resultado deste rápido ensaio, que expõe as apreciações sobre Rabelais no curso dos séculos, é fácil observar que somente foi frutífera em cada instância a compreensão da sua obra que não diminuía a importância do seu riso, que não separava o princípio cômico das idéias liberadoras e progressistas do conteúdo de *Gargantua e Pantagruel*. Apenas nesse caso se desvendou um novo aspecto da sua criação, importante para a vida. Ao longo dos séculos, antes de mais nada, Rabelais permaneceu, aos olhos do seu auditório, um gênio cômico" (p. 118). Naturalmente, estamos de acordo com essas conclusões.

Pinski nega de maneira perfeitamente lógica o caráter satírico do riso rabelaisiano. Rabelais não é um autor satírico no sentido corrente do termo. Seu riso não se dirige absolutamente contra fenômenos puramente negativos da realidade. Apenas algumas personagens e episódios de segundo plano dos últimos livros têm um caráter satírico. No que concerne às idéias dominantes, o riso de Rabelais é profundamente positivo. A fórmula de Pinski é a seguinte:

"Não se trata em geral de sátira no sentido preciso do termo, não se trata de indignação contra um vício ou revolta contra o mal na vida social e cultural. Os companheiros de Pantagruel, especialmente o irmão Jean e Panurge, não são em absoluto satíricos, pelo contrário são os principais porta-vozes do cômico. Com esse cômico, manifesta-se sem cerimônia a natureza das personagens dominada pelos sentidos: o apetite desmesurado do irmão Jean, a sensualidade de Panurge, a indecência do jovem Gargantua não tendem a suscitar a indignação do leitor. A linguagem, assim como a fisionomia do narrador, Alcofrybas Nasier, um dos membros do círculo dos pantagruelistas, exclui evidentemente qualquer tom satírico em relação a Panurge. Trata-se ao contrário de um amigo querido, um segundo "eu" do narrador, no mesmo plano que o herói principal. Panurge deve divertir, fazer rir, surpreender e mesmo instruir à sua maneira o auditório rabelaisiano, ele não deve de maneira alguma escandalizar" (p. 188).

Pinski explica de maneira pertinente que o riso rabelaisiano visa ao conhecimento, que ele tem uma relação direta com a verdade. O riso expurga a consciência da seriedade mentirosa, do dogmatismo,

de todas as afetações que a obscurecem. Citamos em seguida uma passagem onde o autor comenta a décima que precede *Pantagruel*:

“Em *Pantagruel* o riso é ao mesmo tempo tema e argumentação. É preciso restituir ao leitor a faculdade que o sofrimento lhe tirou, a faculdade de rir. Ele deve retornar ao estado normal da natureza humana, a fim de que a verdade lhe seja revelada. Cem anos mais tarde, para Spinoza, o caminho da verdade passa pela liberação dos sentimentos do sofrimento e da alegria. Sua divisa é: nem chorar, nem rir, mas aprender. Para Rabelais, Rabelais o pensador, o riso é a liberação dos sentimentos que mascaram o conhecimento da vida. O riso testemunha uma vida espiritual clara, ele dá origem a essa vida. O sentido do cômico e a razão são os dois atributos da natureza humana. Sorridente, a própria verdade se abre ao homem quando ele se encontra num estado de alegria despreocupada” (p. 174).

O reconhecimento da ambivalência do riso rabelaisiano parece-nos muito importante. Numa outra passagem do seu ensaio (p. 181), exprime-se nos seguintes termos:

“Um dos aspectos mais surpreendentes do riso de Rabelais é a importância fundamental do tom, sua atitude complexa diante do objeto cômico. Estão lado a lado a franca zombaria e a apologia, o destronamento e a admiração, a ironia e os elogios ditirâmbicos”.

E adiante (p. 183):

“O riso de Rabelais é simultaneamente negador e afirmador: mais exatamente, como toda a confraria dos pantagruelistas ‘sedentos’, ele ‘procura’ e ‘dá a esperança’. O entusiasmo sem limites diante do saber cede o passo à ironia prudente e vice-versa. O próprio tom desse riso indica que dois princípios contraditórios são simultaneamente compatíveis, mesmo do ponto de vista da forma.”

Pinski desvenda as fontes principais do riso em Rabelais. Ele se interessa não pelos procedimentos exteriores e formais do cômico, mas pelas suas próprias fontes na vida cotidiana, pelo cômico da existência, por assim dizer. Considera que a principal fonte do riso é “o próprio movimento da vida”, isto é, o devir, a alternância, a alegre relatividade da existência. Eis o que ele diz:

“Na base do efeito cômico, encontra-se o sentimento da relatividade universal, do pequeno e do grande, do superior e do insignificante, do fictício e do real, do físico e do espiritual, o sentimento do nascimento, do crescimento, do desenvolvimento, do declínio, do desaparecimento, da alternância das formas da Natureza eternamente viva.” A outra fonte de comicidade indissolivelmente ligada à primeira é a inquebrantável alegria de viver que anima a natureza humana.

“No prólogo do Quarto Livro, o pantagruelismo define-se como ‘uma certa alegria do espírito mesclada ao desprezo das coisas for-

tuitas'.* Na obra de Rabelais, a fonte do cômico não é apenas a impotência do fortuito incapaz de reter o movimento da vida (uma vez que irremediavelmente todas as coisas se dirigem para o seu fim como o proclama a sentença gravada no templo da *Dive bouteille*,^a nem apenas o transcurso do tempo e o movimento histórico da sociedade, a lei da 'sucessão dos reinos e impérios'. Uma fonte não menos importante do cômico é 'a alegria do espírito' da natureza humana, capaz de elevar-se acima do temporário, de compreendê-lo como algo provisório e passageiro" (p. 147).

Tais são, segundo Pinski, as principais fontes do cômico de Rabelais. As apreciações que acabamos de citar são testemunho de que ele capta muito bem a relação imemorial do riso com o tempo e a alternância temporal. Ele o assinala ainda em outras passagens do seu estudo.

Examinamos apenas os pontos mais importantes da concepção rabelaisiana do riso, desenvolvida de maneira detalhada e argumentada no ensaio de Pinski que, sobre essa base, procede a profundas e precisas análises dos grandes episódios do livro de Rabelais e das suas principais personagens (Gargantua, Pantagruel, frei Jean e Panurge). Essa última personagem é especialmente analisada de forma interessante e aprofundada. Pinski aprecia justamente a importância considerável dessa figura (como a do Falstaff de Shakespeare) para quem quer compreender a concepção do mundo do Renascimento.

No entanto, Pinski não examina a história do riso e da cultura cômica popular, não trata, em especial, das fontes medievais de Rabelais. Seu método (no ensaio mencionado) é essencialmente sincrônico. Ele assinala, contudo (p. 205), o caráter carnavalesco do riso rabelaisiano.

Essa rápida revisão dos estudos rabelaisianos na URSS permitiu ver que, ao contrário dos especialistas ocidentais modernos, nossos pesquisadores não separam o aspecto artístico de Rabelais do seu riso, e esforçam-se, principalmente, por compreender a sua originalidade.

À guisa de conclusão, gostaríamos de dizer algumas palavras sobre a tradução de Liubimov. Sua publicação foi um acontecimento importante. Pode-se dizer que o leitor russo leu pela primeira vez Rabelais, pela primeira vez ouviu o seu riso. Embora desde o século XVIII se tenha começado a traduzi-lo, foram sempre excertos isolados, e nenhum tradutor chegara, nem mesmo de longe, a reconstituir a originalidade e a riqueza da língua e do estilo rabelaisianos.

* *Obras*, Pléiade, p. 523; Livro de bolso, vol. IV, p. 71.

^a Divina Garrafa.

A tarefa parecia excepcionalmente difícil. Chegara-se mesmo a declarar que Rabelais era intraduzível (era a opinião que na Rússia defendia Vesselovski). Por essa razão, entre todos os clássicos da literatura mundial, Rabelais foi o único que não entrou na cultura russa, que não foi assimilado por ela (como o foram Shakespeare, Cervantes, etc.). Tratava-se de uma lacuna importante, pois Rabelais dava acesso ao imenso universo da cultura cômica popular. Atualmente, graças à admirável tradução de Liubimov notavelmente fiel ao original, pode-se dizer que Rabelais pôs-se a falar russo, a falar com toda a sua familiaridade, sua inimitável desenvoltura, com toda a sua verve cômica inesgotável e profunda. A importância desse acontecimento é inestimável.

Capítulo Segundo

O VOCABULÁRIO DA PRAÇA PÚBLICA NA OBRA DE RABELAIS

Eu desejo te compreender.
Tua língua obscura aprender.¹

Vamos deter-nos especialmente nos elementos da obra de Rabelais que, desde o século XVIII, constituíram o maior obstáculo para os seus admiradores e leitores, e que La Bruyère qualificava de “encanto da canalha” e de “suja corrupção”, e Voltaire, de “conjunto de impertinências e grosseiras porcarias”. De nossa parte, vamos chamá-los de forma convencional e metafórica de “vocabulário da praça pública.” Esses são os termos que o abade de Marsy e o abade Pérau haviam minuciosamente banido da obra de Rabelais no século XVIII, e dos quais George Sand, no século XIX, queria por sua vez expurgá-la. Tais termos impedem ainda hoje que se represente Rabelais no teatro (embora não exista nenhum escritor que se preste mais para isso do que ele).

Até hoje, esse vocabulário deixa embaraçados a todos os leitores de Rabelais, que têm dificuldade em integrar esses elementos, orgânica e completamente, na trama literária. A significação restrita, limitada e específica que esse vocabulário recebeu nos tempos modernos, distorce a sua verdadeira compreensão na obra de Rabelais, onde ele tinha um sentido universal muito distante da pornografia moderna. Por essa razão, os admiradores e pesquisadores tratam com certo desprezo essa fatal herança do “ingênuo e grosseiro século XVI”, destacando de propósito o caráter ingênuo e inocente dessas velhas obscenidades e distinguindo-as da pornografia moderna perversa.

No século XVIII, o abade Galiani formulou com muito espírito essa condescendência, dizendo que a ousadia de Rabelais é ingênuo e que ela se assemelha ao traseiro de um pobre.

Por sua vez, A. Vesselovski tratou com a mesma condescendência o “cinismo” de Rabelais, embora utilizasse uma metáfora diferente, menos rabelaisiana:

¹ Puchkin: *Versos compostos numa noite de insônia*.

“Pode-se dizer que *Rabelais é cínico*, mas à maneira de um *camponesinho saudável* que tivesse saído em plena primavera de uma choça enegrecida pela fumaça, e que arremete pelos prados com a cabeça baixa, *salpicando de lama os viandantes* e rindo desbragadamente enquanto as placas de lama se colam às suas pernas e ao seu rosto *avermelhado de alegria primaveril e animal*” (*ibid.*, p. 241).

Examinemos com cuidado esse julgamento. Levemos a sério por um instante todos os elementos da descrição do camponesinho e comparemo-los aos aspectos particulares do cinismo rabelaisiano.

Em primeiro lugar, parece-nos muito contestável que Vesselovski tenha escolhido um garoto *dos campos*. O cinismo de Rabelais é essencialmente ligado à praça pública da cidade, ao campo da feira, à praça do carnaval do fim da Idade Média e do Renascimento. Por outro lado, não se trata da alegria individual de um garoto que sai da choça enfumaçada, mas da alegria coletiva da multidão popular na praça pública da cidade. Quanto à primavera, ele está perfeito nesse lugar, pois trata-se efetivamente do riso primaveril dos meados da Quaresma, ou do riso pascal. Mas não se trata em absoluto da alegria ingênua de um garoto que corre “de cabeça baixa pelos campos”, mas do júbilo popular cujas fórmulas se elaboraram ao longo dos séculos. Essas formas de alegre cinismo de primavera ou da terça-feira gorda são transpostas para a primavera histórica, a aurora de uma nova época (e é a isso que alude Vesselovski). A própria imagem do garoto, isto é, a personificação da juventude, da imaturidade e do inacabamento, não deixa de suscitar algumas reservas, e ela só é válida na qualidade de metáfora compreendida como a juventude antiga, o “garoto que brinca” caro a Heráclito. Do ponto de vista histórico, o “cinismo” de Rabelais pertence aos estratos sedimentares mais antigos do seu livro.

Continuemos a “buscar briga” com Vesselovski. Seu camponesinho salpica de *lama* os que passam. Trata-se de uma metáfora adocicada e modernizada para o cinismo rabelaisiano. Salpicar de lama significa *rebaixar*. Os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao “baixo” corporal propriamente dito, à zona dos órgãos genitais. Salpicava-se não de lama, mas antes de excrementos e de urina. Trata-se de um gesto rebaixador dos mais antigos, retomado pela metáfora atenuada e modernizada: “salpicar de lama”.

Sabemos que os excrementos desempenharam sempre um grande papel no ritual da “festa dos tolos”. No ofício solene celebrado pelo bispo para rir, usava-se na própria igreja excremento em lugar de incenso. Depois do ofício religioso, o clero tomava lugar em charretes carregadas de excrementos; os padres percorriam as ruas e lançavam-nos sobre o povo que os acompanhava.

O ritual dos *charivaris* compreendia entre outros a projeção de excrementos. O *Romance de Fauvel* descreve um *charivari* do século

XVI, que nos ensina que a projeção de excrementos sobre os transeuntes era praticada paralelamente a um outro gesto ritual, jogar sal no poço.² As familiaridades escatológicas (essencialmente verbais) têm um enorme papel no carnaval.³

Em Rabelais, a irrigação com urina e a inundação na urina desempenham um papel de primeiro plano. Lembremos a célebre passagem do Primeiro Livro (cap. XVII) em que Gargantua urina sobre os curiosos parisienses reunidos em volta dele; lembremos no mesmo livro a história da jumenta de Gargantua que afoga os soldados de Picrochole na passagem de Vêde, e enfim o episódio em que as ondas de urina de Gargantua impedem o caminho aos peregrinos, e, em *Pantagruel*, a inundação do campo de Anarche na urina de Pantagruel. Voltaremos a esses diferentes episódios. Nossa finalidade é simplesmente revelar um dos gestos tradicionais de degradação, que se esconde por trás do eufemismo empregado por Vesselovski.

A projeção de excrementos é conhecida na literatura antiga. Os fragmentos do drama satírico de Ésquilo, *Os ajuntadores de ossos*, mencionam um episódio no qual se joga à cabeça de Ulisses um “vaso mal cheiroso”, isto é, um penico. O mesmo foi descrito por Sófocles num drama satírico cujo texto se perdeu, *O banquete dos aqueus*. Episódios análogos atingem a personagem do *Hércules cômico*, como o testemunham as múltiplas pinturas de vasos antigos: ele é visto embriagado estendido no chão, à porta de uma hetaira, e uma velha alcoviteira derrama sobre ele o conteúdo de um penico, ou então, ele persegue alguém, segurando um penico na mão. Conhecemos também um fragmento das atelanas de Pompônio: “Tu me inundaste de urina, Diomedes” (o que é aparentemente retomado da história do *Banquete dos aqueus*).

Os exemplos que acabamos de citar provam que a projeção de excrementos e a rega por urina são gestos tradicionais de rebaixamento, conhecidos não apenas pelo realismo grotesco, mas também pela Antigüidade. Sua significação era assim compreendida por todos. É possível sem dúvida encontrar em todas as línguas uma expressão como “eu te ... em cima” (e construções semelhantes como “cuspir na cara”). Na época de Rabelais, a fórmula “bosta para ele” (*bren pour luy*) era muito corrente (ele a emprega, aliás, no Prólogo de *Gargantua*).

Na base desse gesto e das expressões verbais correspondentes encontra-se um rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do “baixo” corporal, da zona dos órgãos genitais. É sinônimo

² Cf. *O romance de Fauvel na História literária da França*, XXXII, p. 146: “Um lançava merda à cara (...). O outro jogava sal no poço”.

³ Encontrava-se, por exemplo, em Hans Sachs o “jogo da merda” carnavalesco.

de destruição, de túmulo para aquele que foi rebaixado. Mas todos os gestos e expressões degradantes dessa natureza são *ambivalentes*. A sepultura que eles cavam é uma sepultura *corporal*. E o “baixo” corporal, a zona dos órgãos genitais é o “baixo” que *fecunda e dá à luz*. Por essa razão, as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com *o nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar*. Na época de Rabelais, esse aspecto *positivo* era ainda perfeitamente vivo e sentido da maneira mais clara.

No célebre episódio dos carneiros de Panurge, do Quarto Livro, o mercador Dindenault se vangloria de que a urina de seus carneiros fertiliza os campos “como se Deus tivesse mijado neles”. Na sua “Breve declaração” no fim do volume, o próprio Rabelais (pelo menos um de seus contemporâneos ou ainda alguma personagem pertencente ao mesmo meio cultural) faz este comentário sobre “se Deus tivesse mijado neles”:

“É uma maneira vulgar de falar em Paris e em toda a França, entre as pessoas simples, que julgam terem sido especialmente abençoados todos os lugares sobre os quais Nosso Senhor fizera excreção de urina ou outro excremento natural, como da saliva está escrito em São João, 9: *Lutum fecit ex sputo*.”*

Essa passagem é muito sintomática. Prova que nessa época, nas lendas populares e na própria língua, os excrementos estavam indissoluvelmente ligados à fecundidade, que Rabelais não ignorava essa relação, e conseqüentemente, que ele empregava essa metáfora com pleno conhecimento de causa.

Veremos em seguida que Rabelais não hesitou em mencionar “Nosso Senhor” e a “bênção do Senhor” ao lado dos excrementos (essas duas idéias estavam já justapostas na “maneira de falar vulgar” que mencionamos); ele não via nisso nenhum sacrilégio, não discernia entre essas duas idéias o abismo estilístico que, a partir do século XVII, devia separá-las.

A fim de ter uma compreensão justa dos gestos e imagens populares carnavalescos, tais como a projeção de excrementos ou a rega com urina, etc., é importante levar em consideração o seguinte fato: todas as imagens verbais e gesticulações desse tipo faziam parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única. Esse todo é o drama cômico que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo. Cada uma das imagens tomadas separadamente subordina-se ao seu sentido, reflete a concepção única do mundo que se cria nas contradições, embora exista isoladamente. Na sua participação nesse todo, cada uma dessas imagens é profundamente *ambivalente*: ela tem uma relação substancial com o ciclo

* *Obras*. Pléiade, p. 740; Livro de bolso, vol. IV, p. 591.

vida-morte-nascimento. Por isso, essas figuras são destituídas de cinismo e grosseria, no sentido que atribuímos a esses termos. Mas as mesmas imagens (por exemplo, a projeção de excrementos e a rega com urina), percebidas num outro sistema de concepção do mundo, onde os pólos positivos e negativos do devir (nascimento e morte) são separados um do outro, opostos um ao outro em imagens diferentes que não se fundem, transformam-se efetivamente em cinismo grosseiro, perdem sua relação *direta* com o ciclo vida-morte-nascimento e, portanto, sua ambivalência. Elas consagram então apenas o aspecto negativo, e os fenômenos que elas designam tomam um sentido estritamente vulgar, unilateral (como é o sentido moderno que têm para nós as palavras “excrementos”, “urina”). É com esse aspecto radicalmente modificado que essas imagens, ou mais exatamente, as expressões correspondentes, continuam a viver na linguagem familiar de todos os povos. Na verdade, elas conservam ainda um eco extremamente longínquo de sua acepção antiga, com valor de concepção do mundo, fracos vestígios das familiaridades da praça pública, e é apenas isso que pode explicar sua inesgotável vitalidade, sua ampla propagação.

Os especialistas têm o hábito de compreender e julgar o vocabulário da praça pública em Rabelais em função do *sentido que ele adquiriu na época moderna*, isoladamente dos atos carnavalescos e da praça popular que constituem seu veículo. Por isso, não podem captar sua profunda ambivalência.

Vamos citar alguns outros exemplos paralelos que confirmam que na época de Rabelais a idéia do renascimento, da fecundidade, da renovação e do bem-estar estava inteiramente viva e perceptível nas imagens dos excrementos e da urina.

Em *Baldus* de Folengo (obra macarrônica que, como se sabe, exerceu uma certa influência sobre Rabelais), encontra-se uma passagem que tem por quadro o *inferno* onde Cingar *ressuscita* um adolescente, regando-o com *urina*.

Em *As inestimáveis crônicas*,⁴ há um episódio em que Gargantua urina durante três meses, sete dias, treze horas e quarenta e sete minutos e *dá origem* ao Ródano juntamente com setecentos navios.

Em Rabelais (Segundo Livro) todas as fontes quentes e *curativas* da França e da Itália provêm da urina fervente de Pantagruel doente.

No Terceiro Livro (cap. XVII), Rabelais faz uma alusão ao mundo antigo; Júpiter, Netuno e Mercúrio *forjaram* a Orion (do grego οὐροειν, urinar) com sua urina (fonte de Rabelais: *Os fastos* de Ovídio. Essa alusão se faz, aliás, de forma curiosa: Júpiter, Netuno

⁴ Redação ampliada e retocada das *Grandes crônicas* que contém numerosas imitações de *Pantagruel*. Publicada possivelmente em 1534 por François Gérault.

e Mercúrio “[...] oficialmente [...] forjaram Orion”.* O “oficial”, na realidade o funcionário da polícia eclesiástica, é também o nome que se dá — no espírito das degradações da linguagem familiar — ao urinol (acepção já registrada na língua do século XV). Sabe-se que em russo o penico é às vezes denominado o “general”. Foi daí que Rabelais, com a sua excepcional liberdade de linguagem, criou o advérbio “oficialmente”, que quer dizer “com a urina”. Nesse exemplo, a força rebaixadora e produtora da urina se conjugam de maneira extremamente original.

Enfim, na qualidade de fenômeno paralelo, mencionemos ainda o famoso *Manneken-Pis* que adorna uma fonte de Bruxelas, que os bruxelenses consideram seu “mais antigo concidadão” e cuja presença garante a segurança e o bem-estar da cidade.

Poder-se-ia dar uma multidão de exemplos desse tipo. Voltaremos oportunamente a esse assunto. No momento, contentemo-nos com essas ilustrações. As imagens dos excrementos e da urina são ambivalentes como todas as imagens do “baixo” material e corporal: elas simultaneamente rebaixam e dão a morte por um lado, e por outro dão à luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão indissolivelmente entrelaçados.⁵ Ao mesmo tempo, essas imagens estão estreitamente ligadas ao *riso*. A morte e o nascimento nas imagens da urina e dos excrementos são apresentados sob o seu aspecto jocundo e cômico. É por isso que a satisfação das necessidades naturais acompanha quase sempre os alegres espantalhos que o riso cria como substituto ao terror vencido, e é por isso que essas imagens estão indissolivelmente ligadas à imagem dos infernos. Pode-se afirmar que a satisfação das necessidades é a matéria e o princípio corporal *cômicos* por excelência, a matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo que é sublime. É isso que explica o seu papel tão importante no folclore cômico, no realismo grotesco e no livro de Rabelais,

* *Obras*, Pléiade, p. 367; Livro de bolso, vol. III, p. 213.

⁵ Na literatura mundial e especialmente nas narrativas orais anônimas, encontramos múltiplos exemplos em que a agonia e a satisfação das necessidades naturais estão misturadas, em que o momento da morte coincide com o da satisfação das necessidades naturais. É um dos processos mais difundidos de rebaixamento da morte e do moribundo. Pode-se dar a esse tipo de rebaixamento o nome de “tema de Malbrough”. Na literatura, mencionarei aqui apenas a admirável sátira, autenticamente saturnalesca de Sêneca, *A transformação do imperador Cláudio em abóbora*: o soberano dá o seu último suspiro no momento exato em que satisfaz suas necessidades. Em Rabelais, o tema de Malbrough existe com diversas variações. Assim, os habitantes da ilha dos Ventos morrem soltando gases e sua alma escapa pelo ânus. Ele cita ainda o exemplo de um romano que morre por ter emitido um certo som na presença do imperador.

Imagens desse tipo rebaixam não apenas o moribundo, mas rebaixam e materializam a própria morte, transformando-a em alegre espantalho.

assim como nas expressões degradantes correntes na linguagem familiar. Mas quando Hugo diz, falando do mundo de Rabelais, "*totus homo fit excrementum*", ele ignora o aspecto regenerador e renovador da satisfação das necessidades que o espírito literário europeu perdera na sua época.

Voltemos ao camponesinho de Vesselovski. Vemos agora que, aplicada ao cinismo de Rabelais, a metáfora "salpicar de lama" é totalmente inadequada, uma vez que ela é de ordem moral e abstrata. O cinismo de Rabelais é na realidade um sistema de rebaixamentos grotescos, análogos à projeção de excrementos e à rega com urina. São alegres funerais. O sistema das degradações permeia sob diversas formas e expressões toda a obra rabelaisiana do começo ao fim, organiza algumas de suas imagens muito distantes do cinismo no sentido estrito do termo. Elas são nada mais que elementos do aspecto cômico único do mundo.

Em suma, toda a comparação de Vesselovski é extremamente inadequada. O que ele descreve sob as características de um pequeno camponês cândido solto em liberdade e a quem ele perdoa com condescendência ter salpicado de lama os transeuntes é nada menos que a cultura cômica popular, formada no curso de milhares de anos, e que contém significados de uma excepcional profundidade, destituída de qualquer candura. A cultura do riso e do cinismo cômico pode, menos que qualquer outra, ser qualificada de cândida e não tem em absoluto necessidade da nossa condescendência. Ela exige de nós, pelo contrário, um estudo e uma compreensão atentos.⁶

Até agora, falamos do "cinismo", das "obscenidades", dos "elementos grosseiros" da obra de Rabelais; é preciso observar contudo que todos esses termos convencionais estão longe de ser apropriados. Antes de mais nada, esses elementos não estão de forma alguma isolados na obra de Rabelais, mas constituem, pelo contrário, uma parte orgânica de todo o sistema de suas imagens e de seu estilo. Eles só são isolados e específicos aos olhos da literatura moderna. No sistema do realismo grotesco e das formas da festa popular, eles eram, ao contrário, os elementos capitais das imagens do "baixo" material e corporal. Se eles eram, na verdade, não-oficiais, é preciso

⁶ Voltaire também deu uma fórmula típica da atitude depreciativa e condescendente manifestada em relação a Rabelais e seu século (em *Sottisier*): "Admira-se Marot, Amyot, Rabelais, como se elogiam as crianças quando dizem por acaso algo de bom. São aprovados porque desprezamos o seu século, e as crianças porque não se espera nada da sua idade" (*Obras completas*, Paris, Garnier, 1880, t. 32, p. 556). Essas frases são extremamente significativas da atitude dos filósofos das Luzes em relação ao passado e principalmente ao século XVI. Infelizmente, ainda nos dias de hoje, são freqüentemente repetidas de uma ou outra forma. Seria preciso terminar, de uma vez por todas, com as idéias totalmente falsas sobre a ingenuidade do século XVI.

constatar que essa foi a sorte de toda a literatura da festa popular da Idade Média, assim como do riso. Por isso só isolamos os elementos “grosseiros” de maneira puramente convencional. Eles representam para nós tudo que é *diretamente* ligado à vida da praça pública, que traz a marca do *caráter não-oficial* e da *liberdade* da praça pública, mas que não pode ao mesmo tempo ser classificado entre as formas da *literatura* da festa popular, no sentido próprio do termo.

Aludimos principalmente a certos fenômenos da linguagem familiar: grosserias, juramentos, maldições, e em seguida aos gêneros verbais da praça pública: “os pregões de Paris”, o reclame dos saltimbancos de feira e dos comerciantes de drogas, etc. Esses fenômenos não estão isolados por uma muralha da China dos gêneros literários e espetaculares das festas populares, eles são parte deles e neles desempenham aliás com frequência um papel estilístico importante; são as mesmas expressões que encontramos nos ditos e debates, nas diabruras, nas *soties*, nas farsas, etc. Os gêneros artísticos e burgueses da praça pública estão frequentemente tão estreitamente misturados, que é por vezes difícil traçar um limite preciso entre eles. Os camelôs que vendiam drogas eram também comediantes de feira; os “pregões de Paris” eram colocados em versos e cantados com diversas melodias;^a o estilo dos discursos dos charlatães de feira não se distinguia em nada do estilo dos vendedores de romances de quatro centavos (e os longos títulos publicitários dessas obras eram frequentemente redigidos no estilo dos charlatães de feira). A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavra” (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade.

Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos *dias de festa*. Os períodos de feira, que coincidiam com estes últimos e duravam habitualmente muito tempo, tinham uma importância especial. Por exemplo, a célebre feira de Lyon se realizava durante quinze dias quatro vezes ao ano; no total, dois meses completos por ano, Lyon conhecia a vida

^a Recentemente, foi lançado pelo Ensemble Clement Janequin um disco com alguns desses “pregões”. (*Les cris de Paris*: Chansons de Janequin e Sermisy, Harmonia Mundi, França, HM 1072, 1982.)

de feira e, conseqüentemente, em larga medida, a vida de *carnaval*. O ambiente carnavalesco reinava sempre nessas ocasiões, qualquer que fosse o momento do ano.

Dessa forma, a cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira. Essa praça entregue à festa, já o dissemos várias vezes, constituía um segundo mundo especial no interior do mundo oficial da Idade Média. Um tipo especial de comunicação humana dominava então: o comércio livre e familiar. Nos palácios, nos templos, nas instituições, nas casas particulares reinava um princípio de comunicação hierárquica, uma etiqueta, regras de polidez. Discursos especiais ressoavam na praça pública: a linguagem *familiar*, que formava quase uma língua especial, inutilizável em outro lugar, nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, tribunais, instituições públicas, pela literatura oficial, da língua falada das classes dominantes (aristocracia, nobreza, alto e médio clero, aristocracia burguesa), embora o vocabulário da praça pública aí irrompesse de vez em quando, sob certas condições. Nos dias de festa, sobretudo durante o carnaval, o vocabulário da praça pública se insinuava por toda parte, em maior ou menor medida, inclusive na igreja ("festa dos loucos", do "asno"). A praça pública em festa reunia um número considerável de gêneros e de formas maiores e menores impregnados de uma sensação única, não oficial, do mundo. Em toda a literatura mundial, dificilmente encontraríamos outra obra que refletisse de maneira mais total e profunda todos os aspectos da festa popular, além da de Rabelais. São as vozes da praça pública que nela ouvimos com a maior clareza. Mas, antes de ouvi-las mais atentamente, é indispensável esboçar a história dos contatos de Rabelais com a praça pública (na medida em que no-lo permitem as parcas informações biográficas que possuímos a seu respeito).

Rabelais conhecia muitíssimo bem a vida do chão de feira, e, como veremos mais adiante, soube compreendê-la e exprimi-la com uma profundidade e um vigor excepcionais.

Iniciou-se na cultura e na língua especiais de feira em Fontenay-le-Comte, onde passou a juventude junto aos franciscanos, com os quais ele aprendia a ciência humanista e o grego antigo. Nessa época, realizava-se em Fontenay-le-Comte uma feira famosa em toda a França, que se celebrava três vezes por ano. Ela reunia uma quantidade impressionante de comerciantes e clientes vindos não apenas de toda a França, mas também dos países vizinhos. Guillaume Bouchet nos informa que um grande número de estrangeiros, alemães sobretudo, para aí afluía. Pequenos vendedores ambulantes, ciganos, diferentes elementos desclassificados, tão numerosos na época, também

para aí vinham. Um documento do fim do século XVI afirma que Fontenay-le-Comte foi a pátria de um *argot* especial. Rabelais teve, portanto, toda a oportunidade de observar e de prestar atenção à vida específica da feira.

No período seguinte, Rabelais, que se deslocava incessantemente na província de Poitou em companhia do bispo Geoffroy d'Estissac, pôde ainda assistir à feira de Saint-Maixent e à célebre feira de Niort (cuja algazarra descreve em seu livro). No conjunto, as feiras e espetáculos abundavam naquela época, especialmente em Poitou.

Lá ainda, Rabelais pôde familiarizar-se com outro aspecto muito importante da vida da praça pública: os espetáculos de rua. Foi lá que muito possivelmente ele adquiriu conhecimentos especiais sobre os tablados sobre os quais se representavam as comédias: eles eram erguidos em pleno centro da praça e o povo se apinhava à sua volta. No meio da multidão, Rabelais assistia à interpretação dos mistérios, moralidades e farsas. As cidades do Poitou, como Montmorillon, Saint-Maixent, Poitiers, etc., eram famosas por suas representações teatrais.⁷ E foi justamente Saint-Maixent e Niort que Rabelais escolheu como o lugar onde se desenrola a facécia de Villon descrita no Quarto Livro. A cultura teatral da França estava ligada de alto a baixo à praça pública.

No período seguinte, sobre o qual faltam documentos (1528-1530), pensa-se que Rabelais residiu em diferentes cidades universitárias como Bordéus, Toulouse, Bourges, Orléans e Paris. Ele inicia-se na vida da boêmia estudantil. Vai conhecê-la melhor ainda mais tarde, quando cursa medicina em Montpellier.

Já assinalamos a imensa importância das festas e recreações escolares na história da cultura e da literatura medievais. A alegre literatura recreativa dos estudantes alçara-se já, na época de Rabelais, ao nível da grande literatura, na qual assumia um papel substancial. Ela tinha igualmente laços com a praça pública. As paródias, travestis e farsas escolares em latim, ou especialmente em língua vulgar, revelam um parentesco genético e uma semelhança interna com as formas da praça pública. Numerosos folguedos estudantis realizavam-se nas praças públicas. Durante a estadia de Rabelais em Montpellier, os estudantes organizavam no dia de Reis procissões carnavalescas e bailes públicos. Frequentemente, traziam à cena moralidades e farsas fora da universidade.⁸

⁷ Ver a esse respeito: H. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou (O antigo teatro em Poitou)*, 1900.

⁸ Essa literatura recreativa estudantil constituía, em grande medida, uma parte da cultura da rua e por seu caráter social aparentava-se, e às vezes mesmo se confundia, com a cultura popular. Entre os autores anônimos do realismo grotesco (sobretudo evidentemente da sua parte latina) havia provavelmente numerosos estudantes ou ex-estudantes.

Presume-se que Rabelais tomava parte ativa nos folguedos estudantis. J. Plattard supõe que durante os seus estudos (especialmente em Montpellier) ele escrevera numerosas anedotas, facécias, debates alegres, esboços cômicos, adquirindo na literatura recreativa a experiência suscetível de explicar-nos a rapidez insólita com que escreveu *Pantagruel*.

No período seguinte, em Lyon, os laços de Rabelais com a feira e a praça pública estreitam-se e aprofundam-se. Já falamos das célebres feiras de Lyon que ocupavam ao todo dois meses no ano. A vida da praça pública e da rua nessa cidade a meio caminho do Midi, e onde vivia uma forte colônia italiana, era no conjunto extremamente desenvolvida. Rabelais menciona no seu Quarto Livro o *carnaval de Lyon* durante o qual se passeava a efígie monstruosa do Maschecroûte, *espantalho alegre* por excelência. Os contemporâneos deixaram testemunhos sobre várias outras festas de massa, como, por exemplo, a dos impressores no mês de maio, a da eleição do “príncipe dos artesãos”, etc.

Rabelais estava mais ou menos estreitamente ligado à feira de Lyon, que ocupava com efeito um dos primeiros lugares do mundo no domínio da edição e da livraria, e cedia lugar apenas à de Frankfurt. As duas manifestações desempenhavam um papel de primeiro plano na difusão do livro e na publicidade literária. Naquele tempo, os editores publicavam seus livros “na ocasião da feira” (da primavera, do outono e do inverno). Em larga medida, a feira de Lyon determinava o calendário das publicações francesas.⁹ Conseqüentemente, os autores apresentavam seus manuscritos aos editores em função dessas datas. A. Lefranc utilizou-as de maneira muito hábil para estabelecer a cronologia das obras de Rabelais. Essas datas regiam toda a produção do livro (mesmo científico) e sobretudo, naturalmente, a das edições populares e da literatura recreativa.

Rabelais, que começara publicando três obras eruditas, deveria tornar-se em seguida um fornecedor de publicações de grande tiragem, o que o levou a ter contatos mais íntimos com as feiras. Daí para a frente, ele deveria levar em consideração não apenas exclusivamente as suas datas, mas também as suas exigências, gostos e tom.

Quase na mesma época (1533), Rabelais publica o *Pantagruel*, que aparece logo em seguida ao romance popular *As grandes crônicas de Gargantua*, ao seu *Prognóstico pantagruelino* e a um *Almanaque*. O *Prognóstico pantagruelino* é uma alegre paródia dos livros de predições do ano-novo, muito em voga na época. Essa breve obra, que só compreendia algumas páginas, teve várias reedições.

⁹ Até certo ponto, a obra de Goethe estava ainda dependente das datas da feira de Frankfurt.

O segundo texto, o *Almanaque*, é um calendário popular reimpresso nos anos seguintes. Temos informações (e mesmo alguns fragmentos) dos calendários que ele compôs para os anos de 1535, 1541, 1546 e, finalmente, 1550. Pode-se supor, como o fez por exemplo Moland, que esses calendários não são os únicos, que Rabelais os publicava todos os anos, a partir de 1533, e que ele era de uma certa forma autor habitual de calendários populares, “um Mathieu Lansberg francês”.

Esses dois tipos de obra, o *Prognóstico* e os almanaques, estão ligados muito diretamente *ao tempo, ao ano-novo*, e afinal ao chão de feira.¹⁰

É absolutamente certo que depois disso Rabelais conservou um interesse vivo pela praça pública, um laço direto com ela em todos os aspectos da sua existência, embora os escassos dados biográficos de que dispomos não forneçam sobre o assunto nenhum fato estabelecido e marcante.¹¹ Por outro lado, temos um documento extremamente interessante sobre sua viagem à Itália. Em 14 de março de 1549, o cardeal Jean du Bellay deu em Roma uma festa popular por ocasião do nascimento do filho de Henrique II. Rabelais, que esteve presente, fez dela uma descrição detalhada na sua correspondência com o cardeal de Guise. Esse texto foi publicado em Paris e Lyon com o título *A ciomaquia e festins feitos em Roma no Palácio de Monsenhor, o reverendíssimo cardeal de Bellay*.¹²

No começo, apresentou-se um simulacro de combate bastante espetacular, com fogos de artifício e combatentes mortos, que nada mais eram do que *marionetes de palha*. Essa festa era nitidamente carnavalesca, como aliás todos os folguedos desse gênero. O “inferno”, atributo obrigatório do carnaval, aí figurava sob a forma de um balão que cuspiu fogo, e que era chamado “goela do inferno e cabeça de Lúcifer”.* No fim da festa, organizou-se para o povo um festim monstro com uma quantidade astronômica — verdadeiramente pantagruélica — de comidas e bebidas.

Esses folguedos são, de forma geral, muito característicos do Renascimento. Burckhart explicou sua influência considerável sobre a forma artística e as concepções do Renascimento, sobre o espírito

¹⁰ O fato de que uma única e mesma personagem fosse ao mesmo tempo um sábio erudito e um autor popular é típico da época.

¹¹ Por outro lado, a lenda nos descreve Rabelais como uma personagem carnavalesca. Sua vida abunda em mistificações, disfarces e farsas. L. Moland qualificou com justeza o Rabelais lendário de “Rabelais de carnaval”.

¹² *La Sciomachie (combate imaginário) et festins faits à Rome au Palais de Mon Seigneur reverendissime cardinal du Bellay*.

* *Obras*, Pléiade, p. 933; Livro de bolso, vol. V, p. 615.

da época, influência que ele não exagerou em nada, pois ela era ainda mais forte do que ele pensava.¹³

O que interessava mais a Rabelais nas festividades do seu tempo era menos seu aspecto oficial e de parada, do que seu aspecto popular. Esse último é que devia exercer uma influência determinante sobre sua obra. Na praça pública, ele estudava à vontade ainda as formas extremamente variadas do rico cômico popular.

Ao descrever em *Gargantua* as atividades do jovem Gargantua sob a férula de Ponocrates (cap. XXIV), Rabelais diz:

“E, em vez de ir ao campo colher ervas, visitavam as *lojas dos droguistas, herboristas e boticários*, e cuidadosamente consideravam os frutos, raízes, folhas, gomos, sementes, unguentos exóticos, assim como também a forma de adulterá-los.

“Iam ver os *saltimbancos, escamoteadores e charlatães*, e consideravam seus gestos, suas artimanhas, suas destrezas e habilidade no falar, especialmente dos de Chaunys da Picardia, pois são por natureza muito faladores e grandes contadores de lorotas em matéria de histórias fantásticas.”*

Justifica-se considerar esse trecho como autobiográfico. Rabelais estudou todos os aspectos da vida da rua. Sublinhemos a *vizinhança das formas dos espetáculos públicos com as da medicina popular*, com os seus herboristas e boticários, comerciantes de todas as drogas miraculosas possíveis e imagináveis, e charlatães de todo tipo. *Um laço tradicional muito antigo unia as formas da medicina popular e as da arte popular*. É isso que explica que o comediante das ruas e o comerciante de drogas fossem, às vezes, uma única e mesma pessoa. Por essa razão, a *personagem do médico* e o elemento médico na obra de Rabelais estão organicamente ligados a todo o sistema tradicional das imagens. A passagem que acabamos de citar mostra muito claramente a vizinhança direta da Medicina e dos charlatães na praça pública.

O que nos interessa é saber como a praça pública penetrou na obra de Rabelais, como ela aí se refletiu.

A primeira questão que surge é a da atmosfera específica da praça pública e da *organização especial do seu vocabulário*. Esse problema aparece desde o princípio na obra de Rabelais, nos seus famosos “prólogos”. E se começamos o nosso estudo por um capítulo consagrado ao vocabulário da praça pública, é porque desde as primeiras linhas de *Pantagruel*, nós nos encontramos mergulhados nessa atmosfera verbal específica.

¹³ Na verdade, Burckhardt fazia alusão menos às festas populares da rua do que às festas da corte e oficiais.

* *Obras*, Pléiade, p. 77; Livro de bolso, vol. II, p. 209.

Como está construído o Prólogo de *Pantagruel*, isto é, do primeiro livro escrito e publicado?

Vejamos o começo:

“Mui ilustres e valorosos heróis, gentis-homens e outros, que de boa vontade vos entregais a todas as ocupações nobres e honoráveis, vós já vistes, lestes e aprendestes as *Grandes e inestimáveis crônicas do enorme gigante Gargantua* e, como verdadeiros fiéis, nelas crestes como se fossem texto da Bíblia ou do Santo Evangelho, e nelas passastes muitas vezes o vosso tempo em companhia de honoráveis damas e donzelas, lendo-lhes belas e longas histórias, quando não tínheis mais nada que dizer, pelo que sois bem dignos de grande louvar e *memória sempiterna*.”*

Como vemos, o autor louva a *Crônica de Gargantua*, celebrando ao mesmo tempo aqueles que se deleitaram com a sua leitura. Esses elogios são redigidos no mais puro estilo dos charlatões da feira e vendedores de livros de quatro centavos que não esquecem jamais de cantar os louvores dos remédios miraculosos e livres que oferecem, juntamente com os do “mui nobre público”. Esse é um exemplo típico do tom e do estilo das charlatanices dos camelôs.

Mas naturalmente, esses discursos estão muito distantes da publicidade ingênua e “séria”. Eles estão impregnados do *riso* do povo em festa. Eles *brincam* com o objeto da sua propaganda, englobam nesse jogo desenvolvido tudo que há de *sagrado*, de *elevado*. No nosso exemplo, os admiradores das *Crônicas* são comparados a “verdadeiros fiéis” que crêem nelas “como se fossem texto da Bíblia ou do Santo Evangelho”; o autor julga esses admiradores dignos não apenas de “grande louvor”, mas também de “memória sempiterna”. Esses discursos contribuem para criar a atmosfera especial da praça pública com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais e são incorporados em coro na ronda verbal. As charlatanices de feira escaparam sempre aos imperativos da hierarquia e das convenções verbais (isto é, às formas verbais do comércio oficial), gozaram sempre dos privilégios do riso da rua. É preciso observar que a *propaganda popular* foi sempre *brincalhona*, que, de alguma forma, ela *sempre gracejou de si mesma* (é o caso dos camelôs russos); na praça pública, a sedução da ganância e da esperteza tomavam um caráter irônico e semifranco. O riso ressoava sem cessar no “pregão” da praça pública e da rua na Idade Média, com maior ou menor força.

Sublinhemos que o início do Prólogo que acabamos de citar, não contém nenhum termo objetivo ou neutro, mas são todos elogiosos: “Mui ilustres”, “mui valorosos”, “nobres”, “honoráveis”, “grandes”, “inestimáveis”, etc. O superlativo domina, aliás tudo está no superlativo. Mas não se trata de maneira alguma de um superlativo retóri-

* *Obras*, Pléiade, p. 167; Livro de bolso, vol. I, p. 39.

co; ele é exagerado, inflado, não sem ironia ou aleivosia; é o superlativo do realismo grotesco. É o avesso (ou melhor, o direito) das grosserias.

Ouvimos, nos parágrafos seguintes do Prólogo, o “pregão” do charlatão de feira, comerciante de drogas; a crer nele, as *Crônicas* são um prodigioso remédio para dor de dente: é preciso colocá-las entre dois panos quentes e aplicá-las no lugar da dor. Essas receitas paródicas são um dos gêneros mais difundidos do realismo grotesco.¹⁴ Um pouco mais adiante, Rabelais afirma que as *Crônicas* podem aliviar as dores dos *sifilíticos e gotosos*.

Os sifilíticos e gotosos figuram freqüentemente no livro de Rabelais e, de maneira geral, na literatura cômica dos séculos XV e XVI. A gota e a sífilis, “doenças alegres”, resultantes de um uso imoderado de *comida, bebida e prazeres sexuais*, estão portanto substancialmente ligadas ao “baixo” material e corporal. A sífilis era ainda na época a “doença da moda”,¹⁵ enquanto que o tema da gota estava já bastante difundido no realismo grotesco e já o encontramos em Luciano.¹⁶

Nessa parte do Prólogo, observamos a mistura tradicional da Medicina e da arte; mas não se trata para nós aqui dessa reunião do comediante e do droguista numa mesma e única personagem; o autor proclama sem rodeios a virtude curativa da literatura (as *Crônicas*, no caso), que distrai e faz rir; proclama-o no tom do charlatão e do vendedor ambulante de feira; no Prólogo do Quarto Livro, Rabelais retoma esse tema e para provar a *virtude curativa do riso*, refere-se à doutrina de Hipócrates, Galeno, Platão e outras autoridades.

Depois de enumerar os méritos das *Crônicas*, Rabelais prossegue nos seguintes termos:

“E isso é pouco? Encontrem-me um livro, em qualquer língua, em qualquer faculdade e ciência que seja, que tenha tais virtudes, propriedades e prerrogativas, e eu pagarei uma *chopine*^a de tripas.

¹⁴ Conhecemos, por exemplo, uma receita desse tipo contra a calvície, que data dos começos da Idade Média.

¹⁵ A sífilis apareceu na Europa nos últimos anos do século XV, com o nome de “mal-de-nápoles”. Era ainda vulgarmente chamada *gorre* ou *grand'gorre*, isto é, luxo, pompa, suntuosidade, esplendor. Em 1539, apareceu um livro intitulado *O triunfo da mui alta e poderosa dama Sífilis*.

¹⁶ Luciano é o autor de uma tragicomédia em verso, a *Tragopodagra*, que tem como heróis Podagro e Podagra, um médico, um verdugo e coros; Fischart, jovem contemporâneo de Rabelais, escreveu por sua vez a *Podagrammisch Trostbüchlin*, na qual celebra ironicamente a doença considerada como a seqüela da ociosidade e da boa comida. A *celebração ambivalente da doença*, sobretudo a sífilis e a podagra, era muito difundida na Idade Média.

^a Medida francesa, equivalente a aproximadamente meio litro.

* *Obras, Pantagruel*, Pléiade, p. 168; Livro de bolso, vol. 1, p. 43.

Não, meus senhores, não. Ele é ímpar, incomparável e sem termo de comparação. E eu o sustento, até diante da fogueira, *exclusive*. E os que queiram sustentar o contrário, sejam considerados abusados, predestinadores, impostores e sedutores.”*

Além da acumulação excessiva de superlativos que caracteriza os elogios dos camelôs, o autor emprega um procedimento típico para provar o seu direito, ao modo cômico: faz uma aposta, está disposto a pagar uma *chopine* de tripas àquele que lhe mostrar um livro superior às *Crônicas*; ele sustenta, até diante da fogueira, *exclusive*, que não há livro melhor. Esse gênero de apostas paródicas e irônicas é extremamente característico do reclame das ruas.

Observemos muito especialmente a “*chopine* de tripa”. As tripas figuram várias vezes na obra de Rabelais como em toda a literatura do realismo grotesco (na parte latina, o termo *viscera* é o seu equivalente). O estômago e as tripas dos bovinos eram cuidadosamente lavados, salgados e cosidos em abafadura. Como esse produto não se conservava, no dia em que se abatia um animal, as pessoas se enchiam desse prato tão apreciado. Além disso, julgava-se que, por mais cuidadosa que fosse a lavagem, sempre ficava nas tripas pelo menos dez por cento de excrementos que eram, portanto, comidos com as tripas. Reencontraremos uma história de tripas em um dos mais célebres episódios de *Gargantua*.

Por que, afinal, as tripas tiveram um tal papel no realismo grotesco? As tripas, os intestinos são o *ventre*, as *entranhas*, o *seio materno*, a *vida*. Ao mesmo tempo, são as *entranhas* que engolem e devoram. O realismo grotesco costumava jogar com essa dupla significação, por assim dizer, no *alto* e no *baixo* do termo. Já citamos uma passagem de Henri Estienne que explica que, na época de Rabelais, costumava-se pronunciar a fórmula do salmo do arrependimento quando se bebia um copo de vinho: “*Cor mudium crea in me, Deus, et, spiritum rectum innova in visceribus meis*”: assim, o vinho lavava as *entranhas*. No entanto, o problema é ainda mais complicado. As *entranhas* e os intestinos estão ligados aos excrementos. As *entranhas* não se contentam em comer e engolir, mas são elas mesmas comidas e engolidas sob a forma de tripas. Nos “ditos dos embriagados” (Livro Primeiro), uma das personagens que se prepara para esvaziar um copo de vinho, pergunta:

“Não quereis mandar nada ao rio? Este aqui [o copo] vai lavar as tripas”** (costumava-se lavá-las no rio), aludindo às tripas que havia comido e às suas próprias *entranhas*. As *entranhas* estão ainda

* *Gargantua*, cap. IV, Pléiade, p. 15; Livro de bolso, vol. II, p. 55.

** *Obras*, Pléiade, p. 18; Livro de bolso, vol. II, p. 63.

ligadas à morte, ao abate dos animais e ao assassinato (pôr as tripas ao sol). Enfim, estão também associadas ao nascimento; são as entranhas que dão à luz.

Assim, na idéia das “tripas”, o grotesco amarra num mesmo nó indissolúvel a vida, a morte, o nascimento, as necessidades, o alimento; é o centro da topografia corporal onde o alto e o baixo são permutáveis. Por essa razão, essa imagem constitui, no realismo grotesco, a expressão favorita do “baixo” material e corporal ambivalente que dá a morte e a vida, que devora e é devorado. O “balanço” do realismo grotesco, o jogo do alto e do baixo, é magnificamente posto em movimento; o alto e o baixo, o céu e a terra se fundem. Veremos um pouco adiante a admirável sinfonia cômica que Rabelais criou, jogando com os sentidos ambivalentes e variados da palavra “tripas” nos primeiros capítulos de *Gargantua* (festa do abate, os ditos dos embriagados, o nascimento de Gargantua).

No nosso exemplo, a “chopine de tripas”, objeto da aposta, não significa apenas alguma coisa de pouco preço (o prato mais barato), ou “merda”, mas também a vida, as entranhas. Essa figura é ambivalente e ambígua ao máximo.

O fim da nossa passagem é também característico. Depois dos elogios, o autor passa às *injúrias* (outra face dos elogios da rua); os que têm opinião diferente sobre as *Crônicas* são tratados de “abusados, predestinadores, impostores e sedutores”. Esses títulos eram aplicados aos acusados de heresia, aos que eram enviados à fogueira. O autor continua a brincar com as coisas sérias e perigosas, ele compara as *Crônicas* com a Bíblia e o Evangelho; juntamente com a Igreja, acusa de heresia aqueles que não partilham da sua opinião sobre as *Crônicas*, com todas as conseqüências que isso traz. Essa alusão ousada à Igreja e à sua política tem um caráter de atualidade, pois o termo de “predestinadores” faz manifestamente alusão aos protestantes que sustentam a teoria da “predestinação”.

Dessa forma, o elogio ditirâmico das *Crônicas*, o melhor livro do mundo, o único e incomparável, daqueles que o lêem e nele crêem, a disposição de sacrificar a vida pela sua fé na virtude salvadora das *Crônicas* (sob a forma irônica e ambivalente da “chopine de tripas”), o desejo de levar essa convicção até a fogueira (exclusive), enfim a acusação de heresia lançada aos oponentes, tudo isso, do começo ao fim, é uma paródia da Igreja salvadora, a única a ter o direito de guardar e interpretar a palavra divina (o Evangelho). Contudo, essa paródia arriscada é feita ao modo cômico, na forma das alegres charlatanices da praça pública, cuja língua e estilo são irrepreensivelmente respeitados. Isso garante, portanto, a impunidade do autor. O charlatão de feira não era jamais acusado de heresia, não importa o que afirmasse, desde que se exprimisse de modo bufo. O aspecto cômico

do mundo era legalizado. Isso explica porque Rabelais não teme afirmar, um pouco mais adiante, que em dois meses se venderam mais *Crônicas* do que Bíblias em nove anos.

Examinemos agora o fim do prólogo. Ele termina por um *dilúvio de imprecações e injúrias* dirigidas tanto ao autor, caso haja uma única palavra mentirosa no seu livro, como aos leitores que se recusarem a crê-lo:

“Portanto, para terminar este prólogo, assim como eu entregarei a cem mil cestos de belos diabos meu corpo e alma, tripas e intestinos, se eu mentir uma única vez em toda a história, da mesma forma, o fogo de Santo Antônio^a vos queime, o mal-de-terra^b vos vire, o raio, a úlcera das pernas vos faça mancos, a caganeira vos acometa, a erisipela da foda bem esfregada, tão miúda como pêlo de vaca, bem reforçada e vivaz como mercúrio, vos entre pelos fundilhos; e como Sodoma e Gomorra, que tombeis em enxofre, em fogo e em abismo, se não crerdes firmemente tudo que vos contarei nesta presente *Crônica!*”*

Essa litania de imprecações populares que fecha o prólogo é extremamente típica, sobretudo porque ela passa dos louvores desmesurados a imprecações fulminantes não menos exageradas. Essa inversão é inteiramente normal. Louvores e injúrias são as duas faces da mesma medalha. O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto. Os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora, no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que se injuria elogiando e que se louva, injuriando. Por isso, na linguagem familiar (e especialmente nas obscenidades), as injúrias têm tão freqüentemente um sentido afetuoso e elogioso (analisaremos em seguida numerosos exemplos em Rabelais).

Em última análise, o vocabulário grotesco da praça pública (sobretudo nos seus estratos mais antigos) estava orientado para o mundo e para cada fenômeno desse mundo em estado de perpétua metamorfose, de passagem de noite a dia, de inverno a primavera, do velho ao novo, da morte ao nascimento. Também essa linguagem está salpicada de louvores e injúrias que não dizem respeito a um único nem a dois fenômenos. Embora isso não transpareça de maneira perfeitamente clara de nosso exemplo, sua ambivalência é todavia fora de dúvida: é ela que determina o caráter orgânico, o instantâneo da

^a O ergotismo; ^b A epilepsia.

* *Obras*, Pléiade, p. 170; Livro de bolso, vol. II, p. 45.

passagem dos louvores às injúrias, assim como uma certa imprecisão, certa “falta de preparação” do destinatário desses elogios e injúrias.¹⁷

No Capítulo VI do nosso livro, voltaremos a essa fusão dos elogios e das injúrias na mesma imagem, fenômeno de uma importância excepcional que permite compreender as grandes etapas passadas do pensamento humano, e que até hoje não foi nem posto em evidência nem estudado. Notemos aqui a título preliminar, embora de maneira algo esquemática, que na sua base reside a idéia de um mundo em estado de perpétuo inacabamento, que morre e nasce simultaneamente, um mundo bicorporal. A figura de dupla tonalidade que reúne os louvores e as injúrias, esforça-se por apreender o próprio instante da mudança, a própria passagem do antigo ao novo, da morte ao nascimento. Essa imagem coroa e destrona ao mesmo tempo. Durante a evolução da sociedade de classes, essa concepção do mundo só podia expressar-se na cultura não-oficial, pois ela não tinha direito de cidadania na cultura das classes dominantes, onde os louvores e as injúrias estavam nitidamente delimitados e imóveis, na medida em que o princípio da hierarquia imutável, onde o superior e o inferior não se misturam jamais, estava na base da cultura oficial. Por isso, a fusão dos louvores e das injúrias é totalmente estranha ao tom da cultura oficial. Por outro lado, ela se presta perfeitamente ao da cultura popular da praça pública. Hoje em dia podem-se discernir longínquos ecos desse duplo tom na linguagem familiar atual. Mas como a cultura popular do passado não foi estudada, esse fenômeno tampouco foi posto em evidência.

O que é característico na passagem que citamos, é o próprio conteúdo das imprecisões usadas. Elas apresentam quase todas um aspecto específico do corpo humano. A primeira, dirigida ao próprio autor em pessoa, passa em revista a anatomia humana; o autor se dá completamente aos diabos: corpo e alma, com suas tripas e intestinos. Reencontramos aqui esses dois termos “tripas” e “intestinos”, que têm a acepção de vida e de entranhas.

Das sete imprecisões dirigidas aos leitores incrédulos, cinco são ameaças de doenças: 1º) o fogo-de-santo-antônio; 2º) a epilepsia (“mal-de-terra vos vire”); 3º) a úlcera das pernas (“a úlcera das

¹⁷ Esse destinatário de múltiplas faces é *da maneira mais imediata* a multidão da feira que circunda os tablados dos saltimbancos, o leitor de múltiplos rostos das *Crônicas*. É a ele que se dirigem louvores e injúrias: com efeito, alguns dos seus leitores são os representantes do velho mundo e das concepções agonizantes, os agelastos (isto é, os que não sabem rir), hipócritas, caluniadores, defensores das trevas, enquanto que os outros encarnam o mundo novo, a luz, o riso e a verdade; juntos, constituem a mesma multidão, *o mesmo povo que morre e se renova; esse povo único que é ao mesmo tempo louvado e amaldiçoado*. Mas, mais longe, por detrás do povo, está *o mundo inteiro jamais pronto, inacabado, que morre dando à luz e que nasce para morrer*.

pernas vos faça mancos"); 4º a disenteria ("caganeira vos acometa"); 5º a erisipela do ânus ("a erisipela vos entre pelos fundilhos").

Essas imprecações dão uma imagem grotesca do corpo que se encontra queimado, jogado sobre a terra ("mal-de-terra"), as pernas estão estropiadas, o ventre tem cólica, a parte baixa das costas é atingida; em outros termos, essas imprecações viram o corpo ao contrário. As imprecações são sempre caracterizadas por sua *orientação para o inferior*, no caso, a terra, as pernas, o posterior.

As duas últimas imprecações também o são: "o raio" (o clarão que cai do alto para baixo); 2º) "Que tombeis em enxofre, em fogo e em abismo", em outros termos, que os infernos vos engulam.

Todas essas imprecações são dadas nas fórmulas correntes e tradicionais. Uma delas é originária da Gasconha ("*Le maulubec vous troussse*"), e Rabelais empregou-a várias vezes; a outra, a julgar pelo refrão e as assonâncias, deve ter sido tomada a qualquer canção das ruas. Em numerosos palavrões, a topografia corporal está associada à topografia celestial (trovão, terra, enxofre, fogo, oceano).

Essa litania de imprecações no término do prólogo confere-lhe um final extremamente dinâmico. Trata-se de um gesto rebaixador e vigoroso, violento, a descida ao nível da terra do balanço grotesco, antes de imobilizar-se. Rabelais costuma terminar seja por grosserias, seja por um convite a banquetear-se e a beber.

De uma ponta a outra, o Prólogo do *Pantagruel* é feito nos tons vulgares, no estilo da praça pública. Ouvimos o "grito" do vendedor de feira, do charlatão, do mercador de drogas miraculosas, do vendedor de livros de quatro centavos, ouvimos enfim as imprecações grosseiras que se sucedem aos reclames irônicos e aos louvores de duplo sentido. Assim, o tom e o estilo do Prólogo retomam os gêneros do reclame e da linguagem familiar empregada na praça pública. Nesse Prólogo, a palavra é o "pregão", isto é, o palavrão pronunciado no meio da multidão, saído da multidão e a ela dirigido. O que tem a palavra é solidário do público, não se opõe a ele, não lhe passa sermão, não o acusa, não o intimida, mas *ri* com ele. Seus discursos não comportam o menor matiz, por mais débil que seja, de seriedade lúgubre, de medo, veneração, humildade. Eles são totalmente alegres, ousados, licenciosos e francos, ressoam com toda a liberdade na praça em festa, para além das restrições, convenções e interdições verbais.

Mas ao mesmo tempo, como já vimos, o Prólogo no seu conjunto é um disfarce paródico dos métodos eclesiásticos de persuasão. Por detrás das *Crônicas*, encontra-se o Evangelho; por detrás dos elogios ditirâmbicos dirigidos a esse livro, dotado de virtudes salvadoras, o caráter exclusivo da verdade proferida pela Igreja; por trás das injúrias e imprecações, a intolerância, a intimidação e as fogueiras da Igreja. É a política da Igreja traduzida na língua do reclame público alegre e irônico. Contudo, o Prólogo é mais amplo e mais profundo

que as paródias grotescas correntes. Ele mascara os próprios fundamentos do pensamento medieval, os próprios métodos de estabelecimento da verdade e da persuasão no seu interior, inseparáveis do medo, da violência, da seriedade e da intolerância lúgubres e unilaterais. O Prólogo introduz-nos num ambiente totalmente diferente, diametralmente oposto, de verdade ousada, livre e alegre.

O Prólogo de *Gargantua* (isto é, do segundo livro que Rabelais escreveu) é construído de maneira mais complexa. O vocabulário da praça pública alia-se aos elementos da ciência livresca humanista e ao relato de uma passagem do *Banquete* de Platão. Mas o elemento essencial, ainda aqui, permanece o vocabulário da praça pública e as entoações dos elogios e injúrias, que são desta vez mais matizados, variados e aplicados a um sujeito e um objeto mais ricos.

Começa por uma dedicatória característica:

"Beberrões muito ilustres, e vós, gálicos mui preciosos...",* vocativo que dá imediatamente o tom familiar e popular de toda a prática com os leitores (ou melhor, os ouvintes, pois a língua dos prólogos é tipicamente oral).

Aqui também, injúrias e elogios estão misturados. Os superlativos elogiosos se aliam a epítetos malsoantes: "beberrões", "gálicos". Reencontramos os elogios injuriosos e as injúrias elogiosas tão próprias da linguagem familiar da praça pública.

Todo o Prólogo, do começo ao fim, é construído como uma conversação familiar do mesmo vendedor de feira com o seu público aglomerado em volta do tablado. Reencontramos sem cessar fórmulas como "não teríeis dado por isso uma casca de cebola [...] [...] ao abrir esta caixa teríeis encontrado dentro [...] [...] meus bons discípulos, e alguns outros loucos desocupados [...] abristes alguma vez uma garrafa?"** etc. O tom familiar e vulgar de todas essas interpelações aos ouvintes é perfeitamente evidente. A sequência do Prólogo está salpicada de injúrias diretas dirigidas dessa vez a terceiros: "parasita", "malsinado", "crápula", "casmurro".***

As injúrias familiares, afetuosas ou sem reboços, organizam a dinâmica verbal de todo o Prólogo e determinam seu estilo. No primeiro parágrafo, Rabelais apresenta a personagem de Sócrates descrita por Alcibiades no *Banquete* de Platão. Na época de Rabelais, os humanistas costumavam comparar Sócrates aos silenos; é o que faz Guillaume Budé e também Erasmo em três de suas obras, das quais uma (*Sileni Alcibiadis*) aparentemente serviu de fonte a Rabelais (embora ele conhecesse o *Banquete* de Platão). No entanto, Rabelais subordinou

* Obras, Pléiade, p. 3; Livro de bolso, vol. II, p. 25.

** Obras, Pléiade, p. 4; Livro de bolso, vol. II, p. 29.

* "Vray croque lardon", "malautru", "tirelupin", "chagrin".

*** Obras, Pléiade, p. 6; Livro de bolso, vol II, p. 31.

esse motivo humanista ao estilo verbal do seu prólogo: sublinhou com mais vigor a associação dos elogios e das injúrias que ele comporta.

Vejamos a passagem:

“Assim diziam ser Sócrates, pois, vendo-o de fora e julgando-o pela aparência exterior, não daríeis por ele uma casca de cebola, tão feio ele era de corpo e ridículo no seu porte, o nariz pontiagudo, o olhar bovino, o rosto de um louco, simples de costumes, rústico nas vestimentas, pobre de fortuna, azarado com as mulheres, inepto para qualquer cargo público, sempre rindo, sempre pronto a beber com qualquer um, sempre fazendo pouco de si mesmo, sempre dissimulando seu divino saber; mas, ao abrir essa caixa, encontraríeis dentro uma celeste droga sem preço: entendimento mais que humano, virtude maravilhosa, coragem invencível, sobriedade sem par, contentamento seguro, segurança perfeita e incrível desprezo de tudo aquilo por que os humanos tanto velam, correm, trabalham, navegam e batalham.”*

Não se vêem aqui grandes diferenças em relação ao protótipo (isto é, Platão e Erasmo), mas o tom da oposição entre o Sócrates exterior e o Sócrates interior é mais familiar: a escolha dos termos e expressões na pintura do físico de Sócrates, a sua própria acumulação que aproxima esse retrato da litania injuriosa, do procedimento propriamente rabelaisiano de acumular injúrias; sentimos, por detrás dessa litania, a dinâmica latente das injúrias e grosserias. A pintura das qualidades interiores de Sócrates é também desmesurada no registro elogioso: é uma acumulação de superlativos, e da mesma forma sentimos por trás dela a dinâmica latente dos elogios da praça pública. Não obstante, o elemento retórico é bastante pronunciado.

Observemos de passagem um detalhe muito significativo: segundo Platão (o *Banquete*), os silenos se vendiam nos ateliês dos escultores e, ao abri-los, encontrava-se a efígie do deus. Rabelais transporta os silenos para as boticas dos farmacêuticos que, como sabemos, o jovem Gargantua gostava de freqüentar para estudar a vida da rua, e no interior dessas figurinhas encontra-se toda espécie de drogas, das quais uma muito popular: o pó de pedra preciosa ao qual se atribuíam virtudes curativas. A enumeração dessas drogas (que não citamos aqui) toma então o caráter do reclame gritado em altas vozes pelos farmacêuticos e charlatães na praça pública, tão corrente na época de Rabelais.

Todas as outras imagens do Prólogo estão impregnadas do ambiente da praça pública. Sentimos a todo instante que os elogios-injúrias são o motor do conjunto do discurso, que eles determinam o seu tom, seu estilo, sua dinâmica. O Prólogo não contém quase nenhum termo

* *Obras*, Pléiade, p. 3; Livro de bolso, vol. II, p. 27.

objetivo, isto é, neutro, em relação aos elogios-injúrias. Reencontramos por toda parte os comparativos e superlativos usuais no reclame. Por exemplo:

“O odor do vinho, oh, quão mais apetitoso, risonho, atraente, celestial e delicioso que o do azeite!” “[...] esses bons livros de alto teor de gordura”.*

Percebemos no primeiro exemplo o reclame ritmado que os mercadores apresentam na praça pública ou na rua; no segundo, o qualificativo de “alto teor de gordura” (*haute gresse*) aplica-se às aves e à carne de primeira qualidade. Ouvimos por toda parte “apregoar” a praça pública que o jovem Gargantua estudou sob a direção do sábio Ponocrates, plena de “boticas de droguistas, herboristas e farmacêuticos”, com seus “ungüentos exóticos” e as “astúcias” e o “falar bonito” das pessoas de Chaunys “grandes contadores de lorotas em matéria de histórias fantásticas”.**

Eis aqui o fim do Prólogo:

“Agora diverti-vos, meus amores, e alegremente lede o resto, para satisfação do corpo e proveito dos rins! Mas escutai, caralhos de asnos, — que a úlcera das pernas vos faça mancos! — lembrai-vos de beber por mim, que eu vos retribuirei imediatamente.”***

Podemos observar que esse Prólogo tem um fim algo diferente do de *Pantagruel*: em vez de lançar um rosário de imprecações, o autor convida os seus leitores a divertirem-se e a beberem. As injúrias e imprecações têm aqui também um sentido afetoso. Os qualificativos “meus amores” e “caralhos de asnos” e a imprecação gascã “a úlcera das pernas vos faça mancos”, já conhecida, são dirigidos às mesmas pessoas. Essas últimas linhas oferecem o complexo rabelaisiano completo na sua expressão mais elementar: palavras alegres, grosserias obscenas, banquete. É de fato a expressão mais simples do “baixo” material e corporal ambivalente: riso, comida, virilidade, elogios-injúrias.

As figuras principais de todo o Prólogo são figuras de *banquete*. O autor celebra o vinho, superior sob todos os aspectos ao azeite (símbolo da sabedoria devota, enquanto o vinho o é da verdade livre e alegre). A maioria dos epítetos que Rabelais aplica às coisas espirituais pertence, por assim dizer, à linguagem da mesa. Ele declara, de passagem, que só escreve bebendo e comendo, e acrescenta:

“Esse é o momento mais adequado para escrever esses altos assuntos e ciências profundas, como sabia tão bem fazê-lo Homero, modelo

* *Obras*, Pléiade, p. 4; Livro de bolso, vol. II, p. 29.

** *Obras*, Pléiade, p. 77; Livro de bolso, vol. II, p. 209.

*** *Obras*, Pléiade, p. 6; Livro de bolso, vol. II, p. 33.

de todos os filólogos, e Ênio, pai dos poetas latinos, como o testemunha Horácio.”*

Enfim, o motivo central do Prólogo — a oferta feita ao leitor de procurar o sentido oculto da sua obra — é também expressa no vocabulário alimentar: o autor compara o sentido oculto à medula do osso, e aconselha quebrar o osso e chupar a substanciosa medula. Essa imagem de *degustação do sentido oculto* é extremamente característica de Rabelais e de todo o sistema das imagens da festa popular. No momento, apenas assinalamos o fato de passagem, pois consagraremos um capítulo especial às imagens de banquete em Rabelais.

O vocabulário da praça pública tem igualmente um papel predominante no Prólogo do Terceiro Livro, o mais notável e rico em motivos de todos os prólogos de Rabelais. Ele começa pelas seguintes palavras:

“Boa gente, Bebedores, mui ilustres, e vós, Gotosos mui preciosos, vistes alguma vez a Diógenes, o filósofo cínico?”**

Em seguida prossegue sob a forma de uma conversa familiar com os ouvintes, conversa regurgitante de imagens de banquete, de elementos do cômico popular, de jogos de palavras, de reservas, de mascaramentos verbais. Trata-se, muito simplesmente, dos discursos de charlatão de feira antes da representação teatral. Jean Plattard define com justeza o tom nesses termos:

“O tom do prólogo no começo é o de um reclame de feira, que admite grossas brincadeiras.” (Comentários de Plattard na edição crítica de Abel Lefranc.***)

O Prólogo termina com invectivas de uma verve e de um dinamismo prodigiosos. O autor convida os seus ouvintes a beber em grandes copos o conteúdo do seu tonel, verdadeira cornucópia. Mas convida apenas a gente boa, os amantes da boa vida e da alegria, os que sabem beber bem. Quanto aos demais: parasitas, pedantes, estragaprazeres, hipócritas e melancólicos, afasta-os aos gritos de:

“Para trás, mastins! Fora do caminho, fora do meu sol, fradaria, para o Diabo! Vindes aqui, esfregando o cu, acusar meu vinho e mijar no meu tonel? Aqui tenho, vede, o bastão que Diógenes, no seu testamento, ordenou que colocassem perto dele, depois da sua morte, para afugentar e quebrar os rins a essas larvas fúnebres e mastins cerbéricos. Portanto, para trás, hipócritas! Às ovelhas, mastins! Fora daqui, tristonhos, que o Diabo vos leve! Estais ainda aí? Renuncio à minha parte de Papimania^a, se vos agarro! Gzz, gzzz, gzzzz. Fora daqui! Fora daqui! Quando vos ireis? Que não possais

* *Obras*, Pléiade, p. 5; Livro de bolso, vol. II, p. 31.

** *Obras*, Pléiade, p. 319; Livro de bolso, vol. III, p. 49.

*** Nota n.º 2, p. 5, Paris, Champion, 1931.

^a País dos devotos do papa ou Paraíso.

jamais cagar a não ser a açoites de estribeiras! jamais mijar a não ser na estrapada, jamais esquentar-vos a não ser a golpes de bastão!”*

As injúrias e golpes têm um destinatário mais preciso do que no prólogo de *Pantagruel*. São os representantes da velha verdade sinistra, das concepções medievais, das “trevas góticas”. Lugubrememente sérios e hipócritas, eles são os veículos das trevas do inferno, “larvas fúnebres e mastins cerbéricos”, falta-lhes o sol: são os inimigos da nova verdade, livre e alegre, representada aqui pelo tonel de Diógenes transformado em tonel de vinho. Eles têm a ousadia de criticar o vinho da jucunda verdade e de mijar no tonel. Rabelais faz alusão às denúncias, calúnias, perseguições dos agelastos contra a alegre verdade. Emprega uma invectiva curiosa: esses inimigos vieram para “*culletans articuler mon vin*”. “*Articuler*” significa aqui “criticar”, “acusar”, mas Rabelais vê aí o termo *cul* (cu) e dá-lhe assim um caráter injurioso e degradante. A fim de transformar esse verbo em palavrão, fá-lo aliterar com “*culettans*” (esfregando o cu).

No último capítulo de *Pantagruel*, Rabelais desenvolve esse modo de invectiva. Fala dos hipócritas que passam o seu tempo “na leitura dos livros pantagruélicos”, não para se divertirem, mas para prejudicar as pessoas “a saber, articulando, monorticulando, torticulando, cuando, colhonando e diabiculando, isto é, caluniando.”**

Assim, a censura eclesiástica (isto é, da Sorbonne) que calunia a verdade jucunda, é relegada para o “baixo” corporal, o “cu” e os “culhões”. Nas linhas seguintes, Rabelais acentua ainda esse rebaixamento grotesco, comparando os censores aos “moleques da aldeia que fuçam e espalham a merda das crianças, no tempo das cerejas e ginjas, para encontrar os caroços e vendê-los.”***

Voltemos ao fim do Prólogo. Seu dinamismo se encontra acrescido pelo fato de Rabelais citar o grito tradicional que lançam os pastores para excitar seus cães (Gzz, gzzz, gzzzz). As últimas linhas são violentamente injuriosas e degradantes. A fim de traduzir a nulidade total, a esterilidade absoluta dos sinistros caluniadores do vinho da alegre verdade, Rabelais declara que são incapazes de urinar, de defecar e de se excitar sem serem espancados antes. Em outros termos, para que produzam, é preciso empregar o terror e o sofrimento “açoites de estribeiras”, “na estrapada”, termos que designam os suplícios e flagelações públicos. O masoquismo dos sinistros caluniadores é um rebaixamento grotesco do *medo* e do *sofrimento*, categorias dominantes da concepção medieval do mundo. A satisfação de necessidades naturais sob o efeito do medo é o rebaixamento tradi-

* *Obras*, Pléiade, p. 129; Livro de bolso, vol. III, p. 67.

** *Obras*, Pléiade, p. 313; Livro de bolso, vol. I, p. 439.

*** *Ibid.*, p. 313; Livro de bolso, *ibid.*

cional, não só do poltrão, mas do próprio medo, é uma das variantes mais importantes do "tema de Malbrough". Rabelais trata-o detalhadamente no último episódio cuja autenticidade é comprovada, aquele que termina o Quarto Livro.

Panurge, que nos dois últimos livros (sobretudo o quarto) se tornou piedoso e covarde, acossado por fantasmas místicos, toma no escuro um gato por um diabrete e de emoção enche as calças. A visão mística nascida do medo transforma-se em cólicas abundantes. Rabelais oferece uma explicação médica do fenômeno:

"A virtude retentora do nervo que controla o músculo esfíncter (ou seja, o buraco do cu) ficou dissolvida pela veemência de pavor que ele tinha nas suas fantásticas visões. Acrescentai a isso a tempestade de canhões, que é mais horrífico nos aposentos baixos que sobre o telhado. Pois um dos sintomas e acidentes do pavor, é que por causa dele extraordinariamente se abre a cancela do serralho no qual durante algum tempo se reteve a matéria fecal."*

Rabelais relata em seguida a história do sienês Pantolfe de la Cassine que, sofrendo de constipação, pede a um camponês que o ameace com uma forquilha, e se sente em seguida maravilhosamente aliviado, e a de François Villon que felicita o rei Eduardo de Inglaterra, por ter pendurado nos seus aposentos as armas de França que lhe inspiram um pavor mortal. O rei pensava assim humilhar a França, mas na realidade a vista dessas armas temíveis lhe serviam de alívio (trata-se de uma história bem velha que nos chegou em várias versões, desde o começo do século XIII, e que se atribui a diferentes personagens históricas). Em todas essas anedotas, o medo é um excelente remédio para a constipação.

O rebaixamento do sofrimento e do medo é um elemento da maior importância no sistema geral dos rebaixamentos da seriedade medieval, impregnada de medo e de sofrimento. Aliás, todos os prólogos de Rabelais lhe são de fato consagrados. Vimos que o de *Pantagruel* parodiou na linguagem alegre do reclame de rua os procedimentos medievais da verdade salvadora; ele rebaixa o "sentido secreto", "os mistérios horríficos" da religião, da política e da economia graças à sua transposição para o plano da comida e da bebida. O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência.

O tema do Prólogo do Terceiro Livro é análogo. Defende a alegre verdade e os direitos do riso. Rebaixa a seriedade medieval caluniadora e lúgubre. A cena final na qual os obscurantistas são injuriados e rechaçados diante do tonel de Diógenes cheio de vinho (símbolo da

* *Obras*, Pléiade, p. 726; Livro de bolso, vol. IV, p. 581.

verdade alegre e livre) fornece uma conclusão dinâmica a todos esses rebaixamentos.

Seria totalmente inexato crer que o rebaixamento rabelaisiano do medo e do sofrimento, descidos ao nível da satisfação das necessidades naturais, seja apenas grosseiro cinismo. Não se pode esquecer que essa imagem, assim como todas as do “baixo” material e corporal, é ambivalente, e que se sente viver aí o motivo da virilidade, do nascimento e da renovação. Já o comprovamos, e encontramos agora provas suplementares. Falando do “masoquismo” dos sinistros caluniadores, Rabelais coloca depois das necessidades naturais a excitação sexual, isto é, a capacidade de realizar o ato reprodutor.

No fim do Quarto Livro, Panurge, que se aliviou na sua roupa sob o efeito do medo místico, o que lhe vale as risadas dos seus companheiros, pronuncia as seguintes palavras, depois de se desembaraçar do medo e de ter readquirido o sorriso:

“Ah, ah, ah! Que diabo é isso? Chamais a isso merda, bosta, dejeito, matéria fecal, excremento, caca de lobos, lebres e coelhos, fezes, titica de passarinho, cíbalo ou cocô de cabrito? Mas é, creio eu, açafão da Hibérnia. Ho, ho, hi! É açafão da Hibérnia! Claro! Bebamos.”*

Essas palavras são de fato as últimas que Rabelais escreveu. Ele cita quinze nomes¹⁸ de excrementos, desde os mais vulgares até os mais eruditos. No fim, são denominados de “açafão da Hibérnia”, isto é, algo extremamente precioso e agradável. Essa tirada termina com um convite a beber, o que, na linguagem das figuras rabelaisianas, significa comunicar com a verdade.

O caráter ambivalente dos excrementos, sua ligação com a ressurreição e a renovação e o seu papel particular na vitória sobre o medo aparece aqui muito claramente. É a *matéria alegre*. Nas figuras escatológicas mais antigas, já o dissemos, os excrementos estão ligados à virilidade e à fecundidade. Por outro lado, *os excrementos têm o valor de alguma coisa a meio caminho entre a terra e o corpo*, alguma coisa *que os une*. São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa, em adubo; o corpo dá os excrementos à terra durante a vida; *os excrementos fecundam a terra, como o corpo do morto*. Rabelais sentiu e distinguiu todos esses matizes de sentido e, como acabamos de ver, eles não eram estranhos às suas concepções médicas. Para ele, pintor e

* Obras, Pléiade, p. 729; Livro de bolso, vol. IV, p. 587.

¹⁸ No original: “Appelez-vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection, matière fecale, excrement, repaire, laisse, esmeut, fumée, estron, scybale ou spyrathe?”

herdeiro do realismo grotesco, os excrementos eram além disso *uma matéria alegre e enganadora, ao mesmo tempo rebaixadora e gentil, reunindo o túmulo e o nascimento na sua forma menos trágica, uma forma cômica, de forma nenhuma apavorante.*

É por essa razão que não há e não pode haver nada de grosseiro nem de cínico nas imagens escatológicas de Rabelais (como nas do realismo grotesco). A projeção de excrementos, a rega com urina, a chuva de injúrias escatológicas lançada sobre o velho mundo agonizante (e ao mesmo tempo nascente) constituem os seus *alegres funerais*, absolutamente idênticos (mas no plano do riso) ao lançamento sobre o túmulo de torrões de terra como testemunho de afeto ou ao ato de jogar as sementes no sulco (no *seio* da terra). Em relação à verdade medieval lúgubre e incorporeal, trata-se de uma corporificação alegre, um retorno cômico à terra.

Não se podem perder de vista todas essas idéias na análise das imagens escatológicas de que está cheia a obra de Rabelais.

Voltemos ao Prólogo do Terceiro Livro. Só examinamos até agora o seu começo e o seu fim. Ele começa pelo “pregão” do charlatão de feira e termina com invectivas. Mas nesse caso essas formas de vocabulário da praça pública que nós já conhecemos, não são tudo; a praça pública revela aqui um novo aspecto de uma extrema importância. Ouvimos também a voz do arauto de armas anunciando a mobilização, o cerco, a guerra e a paz, e as suas proclamações se dirigem a todos os estados, a todas as corporações. Percebemos a face histórica da praça pública.

A figura central do terceiro Prólogo, Diógenes durante o cerco de Corinto, foi evidentemente tomada do tratado de Luciano, *De que maneira se deve escrever a história*, de que Rabelais conhecia bem também a tradução latina feita por Budé na sua dedicatória às *Anotações das Pandectas*. Sob a pena de Rabelais, esse episódio é inteiramente metamorfoseado. Ele regurgita de alusões a acontecimentos contemporâneos relativos à luta da França contra Carlos V, às medidas defensivas tomadas por Paris. Rabelais descreve miudamente, dá uma célebre enumeração dos trabalhos de defesa e dos armamentos. É, em toda a literatura mundial, a mais rica enumeração de objetivos militares e de armas: encontram-se, entre outros, treze nomes de espadas, oito nomes de lanças, etc.

Essa nomenclatura tem um caráter específico. São *as palavras gritadas em alta voz na praça pública*. Temos exemplos semelhantes na literatura do fim da Idade Média; os mistérios sobretudo contêm longas enumerações de armas. Assim, no *Mistério do Velho Testamento* (século XV), os oficiais de Nabucodonosor, passando em revista as tropas, chegavam a mencionar quarenta e três tipos de armas.

Num outro mistério, *O martírio de São Quintino* (fim do século XV), particularmente rico em enumerações de toda espécie, o chefe do exército romano cita quarenta e cinco tipos de armas.

Essas enumerações estão completamente dentro do espírito da praça pública. É a revista e a exibição das forças armadas, destinadas a impressionar o povo. Na época do alistamento dos soldados, da mobilização, da partida em campanha (cf. em Rabelais os recrutamentos de Picrochole), o arauto gritava em voz alta as diferentes espécies de armas, os regimentos (estandartes); da mesma forma, proclamava-se em público o nome dos combatentes condecorados ou mortos no campo de honra, etc. Essas enumerações sonoras, solenes, visavam a se impor pela quantidade dos nomes e títulos, pela própria longuidão (como no exemplo dado por Rabelais).

As intermináveis séries de nomes e de títulos ou a acumulação de verbos, adjetivos, que ocupavam por vezes várias páginas, eram moeda corrente na literatura dos séculos XV e XVI. Encontra-se uma extraordinária quantidade em Rabelais; por exemplo, no terceiro Prólogo, sessenta e quatro verbos servem para designar as ações e manipulações que Diógenes efetua com o seu tonel (elas são o correspondente à atividade guerreira dos cidadãos); no mesmo Terceiro Livro, Rabelais cita trezentos e três adjetivos que qualificam os órgãos genitais masculinos em bom e mau estado e duzentos e oito que caracterizam o grau de estupidez do bufão Triboulet: em *Pantagruel*, enumera os cento e quarenta e quatro títulos de livros que figuram na biblioteca de São Vítor; no mesmo livro, são citadas setenta e nove personagens por ocasião da visita aos infernos; no Quarto Livro, encontram-se os cento e cinquenta e quatro nomes dos cozinheiros escondidos "*dans la truie*" (espécie de carro de assalto e cobertura), no episódio da guerra das morcelas; no mesmo Livro, encontram-se duzentos e doze comparações na descrição de *Carême prenant*,^a e os nomes dos cento e trinta e oito pratos servidos pelos gastrólatras ao seu deus ventripotente.

Todas essas enumerações comportam uma apreciação *elogioso-injuriosa* (hiperbolizadora). Mas há, é claro, diferenças capitais entre as diversas enumerações, que servem, cada uma, a fins artísticos variados. Estudaremos no último capítulo seu valor artístico e estilístico. Neste momento, apenas assinalamos o seu tipo específico: a denominação *monumental* de parada.

Elas introduzem no Prólogo um tom absolutamente novo. Naturalmente, Rabelais não faz jamais aparecer o arauto, a enumeração é feita pelo autor, que antes havia empregado o tom do charlatão de feira, "apregoador" a sua mercadoria no tom de camelô e feito chover

^a Monstro que representa a entrada da Quaresma.

sobre os seus inimigos invectivas grosseiras. Agora, ele adota o tom solene do arauto, no qual se percebe claramente a exaltação patriótica dos dias durante os quais foi escrito o Prólogo. A consciência da importância histórica do momento encontra sua expressão direta na seguinte passagem:

"[...] considere vergonha mais que mediana ser visto como espectador ocioso de tão valentes, discretas e cavaleirescas personagens, que para espetáculo de toda a Europa representam esta insigne fábula e trágica comédia [...]."

Sublinhemos, de passagem, o *tom espetacular* nessa tomada de consciência, expressão da gravidade histórica do momento.

No entanto, esse tom solene se mistura como os outros aos diversos elementos da praça pública, por exemplo ao chiste obsceno sobre as mulheres coríntias que se ofereceram para colaborar "ao seu modo" na defesa, aos tons das expressões familiares, das injúrias, imprecações e juramentos usuais na praça pública. O riso não cessa de ressoar. A consciência histórica de Rabelais e dos seus contemporâneos não o teme em absoluto. A única coisa temível é a seriedade *unilateral e fixa*.

No Prólogo, Diógenes não participa da atividade guerreira dos seus concidadãos. Mas, para não permanecer inativo nesse grande momento histórico, faz rolar o seu tonel até o muro da fortaleza e efetua todas as manipulações possíveis e imagináveis, inteiramente desprovidas de sentido e de finalidade prática. Já observamos que Rabelais emprega para designá-las sessenta e quatro verbos, tomados aos domínios mais diversos da técnica e do artesanato. Essa agitação febril e vã em torno do tonel é uma inversão paródica da atividade séria dos cidadãos, mas sem nenhuma idéia de pura, simples e unilateralmente denegrir esse trabalho. Insiste-se em que a alegre paródia de Diógenes é, também ela, útil e indispensável, que Diógenes contribui ao seu modo para a defesa de Corinto. É proibido ficar ocioso, e o riso não é de forma alguma uma ocupação ociosa. O direito ao riso e à paródia opõe-se, não aos heróicos cidadãos de Corinto, mas antes aos sinistros delatores e hipócritas, inimigos da verdade livre e alegre. E quando o autor identifica o seu papel ao de Diógenes no cerco de Corinto, transforma o tonel do grego em tonel de vinho (encarnação rabelaisiana favorita da verdade livre e alegre). Já analisamos a cena da expulsão dos caluniadores e agelastos que se passa diante do tonel.

Assim, o Prólogo do Terceiro Livro é também consagrado ao destroamento da seriedade unilateral e à defesa dos *direitos do riso*, direitos que ele mantém mesmo nas condições extremamente graves de uma batalha histórica.

* Obras, Pléiade, p. 324; Livro de bolso, vol. III, p. 57.

Os dois prólogos do Quarto Livro tratam do mesmo assunto (o antigo Prólogo e a epístola ao cardeal Odet). Rabelais desenvolve a sua doutrina do *médico alegre e da virtude curativa do riso* baseada em Hipócrates e outras autoridades. Encontram-se aí numerosos elementos tomados da praça pública (especialmente no antigo Prólogo). Vamos deter-nos na imagem do médico alegre que diverte os seus doentes.

Convém em primeiro lugar sublinhar os numerosos aspectos populares na figura do médico que toma a palavra nesse Prólogo. O retrato que dele pinta Rabelais está muito distante da caricatura de gênero estritamente profissional que se encontra na literatura das épocas posteriores. É uma imagem complexa, universal e ambivalente. Nessa mistura contraditória entram, no limite superior, o “médico à imagem de Deus” de Hipócrates e, no limite inferior, o médico escatológico (comedor de excrementos) da comédia e do mimo antigos e das farsas medievais. O médico representa um papel capital na luta entre a vida e a morte no interior do corpo humano, e tem também uma função especial no parto e na agonia, na medida em que participa do nascimento e da morte. Ele trata não do corpo terminado, fechado e pronto, mas daquele que nasce, se forma, fica prenhe, dá a vida, defeca, sofre, agoniza, é desmembrado, isto é, aquele que encontramos nas imprecizações, grosserias, juramentos, e de maneira geral em todas as imagens grotescas ligadas ao “baixo” material e corporal. O médico, testemunha e protagonista da luta entre a vida e a morte no corpo do doente, tem uma relação especial com os excrementos, sobretudo a urina, cujo papel era preponderante na antiga Medicina. As gravuras antigas representavam freqüentemente o médico levantando à altura dos olhos um bocal cheio de urina¹⁹ no qual ele lia a sorte do doente; era a urina que decidia da vida ou da morte. Na sua epístola ao cardeal Odet, Rabelais fala dos médicos de expressão preocupada e transcreve uma questão típica do doente ao seu médico, tirada de *Mestre Patelin*:

“— E a minha urina

Vos diz ela por acaso que eu morro?”*

Assim, a urina e os outros dejetos (excrementos, vômitos, suores) tinham na antiga Medicina uma relação importante com a vida e a morte (além da relação já explicada com o “baixo” corporal e a terra).

Alguns outros elementos heterogêneos contribuem para reconstituir a imagem complexa e contraditória do médico. E para Rabelais, o

¹⁹ Uma dessas gravuras, tomada a uma obra de 1534, está reproduzida na monografia de Georges Lote (cf. *op. cit.*, p. 164-165, fig. VI).

* *Obras*, Pléiade, p. 519; Livro de bolso, vol. IV, p. 47.

cimento que consolidava todos esses aspectos variados — desde o limite superior representado por Hipócrates até ao inferior da feira popular — era justamente o riso na sua acepção universal e ambivalente. Na epístola ao cardeal Odet, ele dá uma definição da prática médica extremamente típica, inspirada em Hipócrates:

“De fato, a prática da Medicina é muito bem comparada por Hipócrates a um combate e uma farsa representada por três personagens: o doente, o médico e a doença.”*

A concepção do médico e da luta entre a vida e a morte, vistos como uma farsa (com os acessórios escatológicos e o universalismo das significações), é típica de toda a época de Rabelais. Encontramo-la num certo número de escritores do século XVI e na literatura anônima: facécias, *soties* e farsas. Por exemplo, numa *sotie*, os filhos da Tolice, despreocupados e alegres, entram ao serviço do Mundo, o qual é rigorosíssimo e impossível de satisfazer; supõe-se que ele esteja doente; chama-se então um médico que analisa a urina do Mundo e nela descobre uma afecção cerebral; o Mundo fica apavorado com medo de uma catástrofe universal, do seu fim por dilúvio ou incêndio. Finalmente, os filhos da Tolice conseguem restituir ao Mundo a sua alegria e despreocupação.

Comparadas a Rabelais, essas últimas obras são evidentemente muito mais primitivas e grosseiras. Mas a imagem do médico está muito próxima da sua (inclusive o dilúvio e o incêndio no seu aspecto carnavalesco). O caráter universal e cósmico das imagens, sublinhado com relevo nas *soties*, é contudo um tanto abstrato, aproximando-se da alegoria.

Já examinamos o papel da praça pública e das suas “vozes” nos prólogos de Rabelais. Vamos agora abordar o estudo de certos gêneros verbais da praça pública, principalmente dos “pregões”. Já dissemos que esses gêneros terra-a-terra se infiltraram na literatura da época e aí desempenham freqüentemente um papel estilístico importante. Podemos constatar-lo na análise dos prólogos.

Vamos deter-nos inicialmente nos “pregões de Paris” que, embora constituam o gênero popular mais simples, são essenciais para Rabelais.

Os “pregões de Paris” são o reclame que os mercadores da capital gritam em alta voz, dando-lhe uma forma rimada e rítmica; cada “pregão” particular é uma quadra destinada a propor uma mercadoria e a louvar-lhe as qualidades. A primeira recolha dos “pregões de Paris”, composta por Guillaume de Villeneuve data do século

* *Obras*, Pléiade, p. 518; Livro de bolso, vol. IV, p. 43.

XIII; quanto ao último, de Clément Jannequin, é do século XVI (são os “pregões” da época de Rabelais). Possuímos uma documentação bastante rica sobre as épocas intermediárias, sobretudo a primeira metade do século XVI. Dessa maneira, pode-se seguir ao longo de quatro séculos a história desses célebres “pregões”.²⁰

Os “pregões” de Paris eram muito populares. Compôs-se mesmo uma “farsa dos pregões de Paris”, da mesma forma que no século XVII se escreveu a *Comédia dos provérbios* e a *Comédia das canções*. Essa farsa retomava os “pregões” de Paris do século XVI. Abraham Boss, célebre pintor francês do século XVII, é o autor de um quadro intitulado “Pregões de Paris”, que contém detalhes dos pequenos vendedores das ruas da capital.

Os “pregões de Paris” são um documento muito importante da época, não apenas para a história da civilização e da língua, mas também para a da literatura. Eles não tinham, com efeito, o caráter específico e limitado da publicidade moderna, como aliás a própria literatura nos seus gêneros mais elevados não estava fechada aos gêneros e formas da língua humana, por mais práticas e de “baixo nível” que fossem. Nessa época, a língua nacional tornou-se pela primeira vez a língua da grande literatura, da ciência e da ideologia. Até então, ela fora a do folclore, da praça pública, da rua, do mercado, dos pequenos vendedores, dos “pregões de Paris”, cujo peso específico no tesouro verbal vivo era, em tais condições, considerável.

O papel dos “pregões de Paris” era imenso na vida da praça pública e da rua. Essas zumbiam literalmente com os mais variados apelos. Cada mercadoria (alimentos, bebidas ou vestimentas) possuía o seu próprio vocabulário, a sua melodia, a sua entoação, isto é, a sua figura verbal e musical. A coletânea de Truquet (1545), *Os pregões de Paris inteiramente novos, e são em número de cento e sete*, permite observá-lo com grande clareza. Esses cento e sete pregões não eram, aliás, os únicos que se podiam ouvir num dia; havia na verdade muitos mais. É importante lembrar que não só todo reclame, sem exceção, era verbal e gritado em alta voz, mas também que todos os anúncios, decretos, ordenações, leis, etc., eram trazidos ao conhecimento do povo por via oral. Na vida cultural e cotidiana, o papel do som, da palavra sonora era muito maior do que hoje em dia, na época do rádio. Em relação ao período de Rabelais, o século XIX foi um século de mutismo. É isso que não se pode jamais esquecer, quando se estuda o estilo do século XVI, e especialmente o de Rabelais. A cultura da língua vulgar era, em grande

²⁰ Ver a obra de Alfred Franklin: *Vida privada de outrora. 1. O anúncio e o reclame*. Paris, 1887, que cita os pregões de Paris nas diferentes épocas Cf. igualmente J. G. Kastner, *As vozes de Paris; ensaio de uma história literária e musical dos pregões populares*. Paris, 1857.

medida, a da palavra clamada em alta voz ao ar livre, na praça pública e na rua. E “os pregões de Paris” ocupavam nela um lugar de destaque.

Que eco tiveram esses “pregões” na obra de Rabelais? Ela contém numerosas alusões diretas a eles. Depois que o rei Anarche é derrotado e destronado, Panurge quer ensiná-lo a trabalhar e faz dele “apregoador de molho verde”; o infeliz rei, que não é muito bem dotado para esse mister, tem enorme dificuldade em aprender o seu novo ofício. Se Rabelais não cita o texto do “pregão”, a coletânea de Truquet o menciona entre os cento e sete.

Nossa intenção não é de procurar as alusões diretas ou não de Rabelais aos “pregões” de Paris, mas de colocar de maneira mais ampla e mais profunda ao mesmo tempo a questão da sua influência e da sua significação paralela.

Antes de mais nada, convém lembrar a enorme importância dos tons e das enumerações publicitárias na obra de Rabelais. Na verdade, nem sempre é possível nela separar o tom e as imagens dos reclames comerciais daqueles que pertencem ao reclame do feirante, do droguista, do comediante, do charlatão, do vendedor de horóscopo, etc. Contudo, é absolutamente certo que os “pregões” de Paris trouxeram o seu óbolo de contribuição à obra.

Exerceram uma certa influência sobre o epíteto rabelaisiano, que tem freqüentemente um caráter “culinário”, tomado de empréstimo ao vocabulário de que se servem habitualmente os pregoeiros de Paris para elogiar as eminentes qualidades das iguarias e dos vinhos que oferecem aos fregueses.

O próprio nome das diferentes mercadorias: aves, legumes, vinhos ou objetos domésticos corriqueiros, vestimentas, utensílios de cozinha, etc., tem uma importância considerável na obra de Rabelais, e essas denominações têm freqüentemente um caráter em si mesmas: menciona-se o objeto por sua própria causa. O universo das comidas e dos objetos ocupa um lugar enorme, já que se trata dos víveres, pratos e coisas que são cotidianamente apregoados em alta voz, em toda a sua diversidade e riqueza, nas ruas e praças públicas. É o universo da abundância, da comida, da bebida, da aparelhagem doméstica que encontramos nas telas dos mestres flamengos, assim como nas descrições detalhadas dos banquetes, tão freqüentes na literatura do século XVI.

A menção e a pintura de tudo que tinha uma relação com a cozinha e a mesa estava inteiramente dentro do espírito e do gosto da época. E os “pregões de Paris” não eram mais que uma cozinha sonora, que um fastuoso banquete sonoro, no qual cada alimento, cada prato tinha sua melodia e seu ritmo apropriados, uma espécie de sinfonia permanente do banquete, da cozinha, que ressoava nas ruas. É perfeitamente natural que essa música tenha exercido uma

influência sobre as imagens da literatura da época, e sobre as de Rabelais em particular.

Na literatura do seu tempo, as cenas de banquete e de cozinha não eram detalhes limitados ao círculo estreito da vida cotidiana, elas tinham ao contrário uma significação universal, em grau maior ou menor. Uma das melhores sátiras protestantes da segunda metade do século XVI, e da qual já falamos, intitula-se *As sátiras cristãs da cozinha papal*. Nas oito sátiras que a obra contém, a Igreja católica é descrita como uma cozinha gigantesca que cobre o mundo todo: os campanários são as chaminés; os sinos as caçarolas; os altares, mesas de sala de jantar; os diferentes ritos e preces são apresentados como outros tantos pratos; assim, o autor oferece uma nomenclatura culinária de extrema riqueza. Essa sátira protestante, herdeira do realismo grotesco, rebaixa a Igreja católica e o seu ritual, transpondo-os para o "baixo" material e corporal, figurado aqui pela bebida e comida. Essas imagens, naturalmente, têm um caráter universal.

A ligação com o "baixo" material e corporal é ainda mais evidente nas imagens culinárias universalizadas da poesia macarrônica, como fica claro nas moralidades, farsas, *soeties* e outros gêneros, nos quais as imagens de cozinha e de banquete universalizadas (simbolicamente ampliadas) desempenham um papel imenso. Tivemos já ocasião de mencionar a importância da comida e dos utensílios de cozinha nas festas populares como o carnaval, o *charivari*, as diabruras, cujos participantes se armam de garfos de trinchar, de pinças, espetos, de panelas e caçarolas. Conhecem-se as dimensões fantásticas das salsichas e pães preparados especialmente para o carnaval e levados em procissões solenes.²¹ Uma das formas mais antigas de hipérbole e de grotesco hiperbólico era justamente o aumento extraordinário do tamanho de certos produtos alimentares; nesses crescimentos da *matéria preciosa* é que se revelou pela primeira vez a significação positiva e absoluta da imensidade e da quantidade na imagem artística. Essa hiperbolização do alimento é paralela às mais antigas hiperbolizações do ventre, da boca e do falo.

Assinalemos que essas exagerações materiais positivas são reencontradas mais tarde na literatura mundial, na pintura simbolicamente exagerada das tabernas, das chaminés e mercados. O mercado descrito por Zola (*O ventre de Paris*) reflete ainda esse exagero simbólico, essa "mitologização" do mercado. Em Victor Hugo, onde as alusões rabelaisianas são numerosas, há na descrição da viagem no Reno (*O*

²¹ Por exemplo, durante o carnaval de Königsberg de 1583, os salsicheiros fabricaram uma salsicha que pesava 440 libras e era carregada por 90 salsicheiros. Em 1601, ela pesava 900 libras. Hoje ainda podem-se ver salsichões e pães gigantescos, artificiais é verdade, nas vitrinas das salsicharias e padarias.

Renô, I, p. 45) uma passagem em que o autor exclama, ao perceber uma taberna cujo fogão flameja:

- "Se eu fosse Homero ou Rabelais, diria: esta taberna é um mundo, e o seu sol é este fogão."

Hugo captou perfeitamente a importância universal e cósmica da cozinha e do fogão no sistema das imagens rabelaisianas.

Depois de tudo isso que acabamos de expor, compreende-se a importância especial dos "pregões de Paris" na época de Rabelais. Eles estavam diretamente relacionados com as formas mais importantes do pensamento metafórico da época. Podiam ser interpretados à luz do fogão e da cozinha, que por sua vez refletia o brilho do sol. Participavam da grande utopia dos banquetes em voga. É dentro dessa ampla relação que se deve apreciar não só a influência direta dos "pregões de Paris" sobre Rabelais, como também a sua importância relativa na explicação da sua obra e de toda a literatura da época.²²

Para Rabelais e seus contemporâneos, os "pregões de Paris" não eram de forma alguma um documento banal da vida cotidiana, no sentido que esse termo devia adquirir mais tarde. O que se tornaria "a vida cotidiana" na literatura dos séculos vindouros, possuía então um valor maior de concepção do mundo, não se destacava dos "acontecimentos", da história. Os "pregões de Paris" constituem um aspecto marcante da praça pública e da rua, fundam-se na utopia da festa popular que nelas reina. Rabelais distinguiu neles os tons utópicos do "banquete universal", e o próprio fato de que esses tons estivessem imersos no coração da vida ruidosa, viva, concreta, perceptível, de mil odores, dotada de senso prático, tal como era a da praça pública, correspondia plenamente ao caráter específico de todas as imagens de Rabelais, que aliam o mais amplo universalismo e utopia a um caráter concreto, visual, vivo, a uma localização rigorosa e a uma precisão muito técnica.

Os "pregões" dos mercadores de drogas medicinais são muito semelhantes aos "pregões" de Paris. Pertencem ao estrato mais antigo da vida da praça pública. A figura do médico que elogia os seus remédios é também uma das mais antigas da literatura mundial. Citemos, entre os predecessores de Rabelais, o célebre *Diz de l'herberie* de Rutebeuf (século XIII). O autor reconstitui, através do prisma da sátira grotesca, o "pregão" típico do charlatão que louva os seus remédios na praça pública. Entre outras, esse médico possui uma

²² Entre os especialistas, foi Lazare Sainéan quem, no seu admirável livro, muito documentado, melhor notou a importância dos "pregões de Paris". No entanto, ele não revela toda a sua importância e limita-se a assinalar as alusões diretas a esses pregões na obra de Rabelais (cf. *La langue de Rabelais*, t. I, 1922, p. 275).

erva miraculosa capaz de aumentar a potência sexual. A relação do médico com a virilidade, a renovação e a prolongação da vida (e com a morte) é das mais tradicionais. Se esse tema está ensurdecido em Rutebeuf, ele explode em Rabelais com um vigor e uma franqueza absolutos.

O reclame elogioso dos produtos medicinais está disseminado de uma ponta à outra na obra de Rabelais, de forma mais ou menos direta. Já falamos das *Crônicas* apresentadas como um remédio contra a dor de dentes e capaz de aliviar gotosos e sífilíticos. O terceiro Prólogo contém também elementos desse gênero. Enfim, quando o irmão Jean explica que a túnica monacal tem a propriedade de aumentar a virilidade e que a recitação dos salmos cura a insônia, ele se entrega, sob uma forma amenizada, naturalmente, a um reclame do mesmo tipo.

A famosa glorificação do *Pantagruélion*, que encerra o Terceiro Livro, fornece um exemplo interessante de "louvores medicinais" mais complexo. Na base desse elogio do cânhamo e do asbesto (o *Pantagruélion*), encontra-se aquele que Plínio fez do linho na *História natural*. Mas, como ocorre com todos os outros empréstimos, essa passagem é totalmente metamorfoseada no contexto, e marcada com o selo especificamente rabelaisiano. O elogio de Plínio era puramente retórico. Geneticamente, a retórica tem também uma relação com a praça pública. Mas no elogio retórico de Plínio não resta nenhum vestígio disso, ele é o produto de uma cultura refinada e puramente livresca. No texto de Rabelais, contudo, percebem-se os tons em voga na praça pública, idênticos aos do *Diz de l'herberie*, ao reclame dos herboristas e mercadores de ungüentos miraculosos.

Percebemos ainda as reminiscências das lendas folclóricas locais consagradas às ervas mágicas. Graças à praça pública e ao folclore regional, a celebração do *Pantagruélion* adquire o radicalismo utópico e o profundo otimismo que faltavam totalmente a Plínio, o pessimista. Evidentemente, as formas exteriores do "pregão" da praça pública nos louvores dedicados ao *Pantagruélion* estão consideravelmente atenuadas e enfraquecidas.

Na literatura pós-rabelaisiana, cumpre observar a brilhante utilização dos pregões dos remédios medicinais na *Sátira Menipéia* de que já falamos. Essa obra admirável está saturada de elementos da praça pública. A introdução (que corresponde ao *Pregão* da moralidade e da tolice) coloca em cena um charlatão espanhol: enquanto se desenvolvem no palácio do Louvre os preparativos da reunião dos membros da Liga,^a o charlatão se entrega no pátio ao comércio de

^a A Santa Liga, aliança dos católicos romanos da França, em 1576, com o propósito de impedir a sucessão de Henrique de Navarra, e exterminar os huguenotes.

uma panacéia universal que cura todos os males e misérias, com o nome de "o Catolicão espanhol". Ele "apregoa" esse remédio, louva-o em todos os tons e, através do revés desse reclame ditirâmico, denuncia alegre e acerbamente a "política católica" espanhola e a sua propaganda. Esse "pregão" do charlatão prepara o ambiente de franqueza cínica dentro do qual os homens da Liga vão, nas partes seguintes, desmascarar-se e desnudar os seus pontos de vista. Por sua estrutura e suas finalidades paródicas, o "pregão" do charlatão espanhol tem um ar de família com os prólogos de Rabelais.

Os "pregões de Paris", como os "pregões" dos mercadores de remédios miraculosos e dos charlatões de feira, pertencem ao registro elogioso do vocabulário da praça pública. Eles são naturalmente ambivalentes, cheios de riso, e de ironia; mas eles estão também prontos a mostrar a cada momento a sua outra face, isto é, a converter-se em injúrias e imprecações. Cumprem também funções degradantes, materializam e corporificam o mundo, e estão substancialmente ligados ao "baixo" material e corporal ambivalente. Contudo, o pólo positivo é que domina: a comida, a bebida, a cura, a regeneração, a virilidade, a abundância.

As grosserias, imprecações, injúrias e juramentos constituem o reverso dos elogios da praça pública. Embora sejam igualmente ambivalentes, é o pólo negativo do "baixo" que domina: a morte, a doença, a decomposição e o desmembramento do corpo, o seu despedaçamento e sua absorção.

Quando examinamos os prólogos, já analisamos várias imprecações e grosserias. Passaremos agora a uma variedade do vocabulário da praça pública, aparentada às últimas por sua origem e suas funções artísticas e ideológicas, ou seja, os juramentos.

Fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. Se os elementos desse gênero existem em quantidade suficiente e sob uma forma deliberada, exercem uma influência poderosa sobre todo o contexto, sobre toda a linguagem: transpõem-na para um plano diferente, fazem-na escapar a todas as convenções verbais. E essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão. Em consequência, ela propicia a formação de um grupo especial de pessoas iniciadas nesse comércio familiar, um grupo franco e livre na sua expressão. Era assim de fato a *multidão da praça pública*, em especial nos dias de festa, de feira, de carnaval.

A composição e o caráter dos elementos capazes de metamorfosear o conjunto da linguagem e de criar um grupo de pessoas que utilize

uma expressão familiar, modificam-se no curso dos tempos. Numerosas obscenidades e expressões blasfematórias que, a partir do século XVII, tinham força suficiente para transformar o contexto, não tinham absolutamente esse valor na época de Rabelais e não ultrapassavam os limites da linguagem normal e oficial. O grau de influência de algumas palavras e expressões extra-oficiais (ou indecentes) sobre o contexto era igualmente muito relativo. Cada época tem as suas regras de linguagem oficial, de decência, de correção.²³ Em cada época, existem certas palavras e expressões que servem de sinal: assim que alguém as emprega, há permissão para exprimir-se em completa liberdade, para chamar as coisas pelo seu nome, para falar sem reticências nem eufemismos. Essas palavras e expressões criam um ambiente de franqueza, dirigem a atenção para alguns assuntos, trazem concepções não oficiais. Naturalmente, as possibilidades que o carnaval oferece a esse respeito se revelam *plenamente* na praça pública *em festa*, no momento em que se suprimiram todas as barreiras hierárquicas que separam os indivíduos, e se estabelece um contato familiar real. Nessas condições, esses elementos atuam como parcelas conscientes do aspecto cômico único do mundo.

Os “juramentos” tinham precisamente essa função na época de Rabelais, entre os demais elementos não-oficiais. Jurava-se essencialmente por diferentes objetos sagrados: “pelo corpo de Deus”, “pelo sangue de Deus”, pelas festas religiosas, os santos e suas relíquias, etc. Na maior parte dos casos, os “juramentos” eram sobrevivência das antigas fórmulas sacras. A linguagem familiar era abundantemente provida de “juramentos”. Os diferentes grupos sociais, às vezes mesmo os diferentes indivíduos, possuíam seu repertório especial ou então um juramento favorito que empregavam regularmente. Entre os heróis de Rabelais, frei Jean distribui juramentos a torto e a direito, e não pode dar um passo sem proferir algum. Quando Ponocrates lhe pergunta por que ele jura dessa maneira, frei Jean lhe responde:

“É apenas para enfeitar a minha linguagem. São coloridos de retórica ciceroniana.”* Panurge, por seu lado, também não é avaro em juramentos.

Os juramentos eram um elemento não oficial da língua. Eles eram proibidos e combatidos por duas espécies de adversários: de um lado a Igreja e o Estado, e, do outro, os humanistas de gabinete. Esses últimos tratavam-nos como elementos supérfluos e parasitários da linguagem, que apenas alteravam a sua pureza, e consideravam-nos

²³ Sobre as variações históricas das regras da linguagem em relação às obscenidades, ver Ferd. Brunot, *Histoire de la langue française (História da língua francesa)*, t. IV, cap. V: “A honestidade na linguagem”.

* *Obras*, Pléiade, p. 117; Livro de bolso, vol. II, p. 315.

uma herança da Idade Média bárbara. É essa também a opinião de Ponocrates na citação acima. O Estado e a Igreja viam neles um emprego blasfematório e profanador dos nomes sagrados, incompatível com a piedade. Sob a influência da Igreja, o poder promulgava várias ordenanças públicas condenando os "juramentos": os reis Carlos VII, Luís XI (em 12 de maio de 1478) e, finalmente, Francisco I (em março de 1525). Essas condenações e interdições apenas sancionavam o seu caráter não-oficial, aumentavam a sensação de que aquele que os empregava violava as regras da linguagem; o que, por sua vez, acentuava o colorido específico da linguagem salpicada por juramentos, tornava-a ainda mais familiar, mais licenciosa. Os juramentos passavam, no espírito do povo, por ser uma certa violação do sistema das concepções oficiais, um certo grau de protesto contra essas últimas.

Nada é mais apetecível que o fruto proibido. Os reis que editavam as ordenanças, possuíam os seus juramentos favoritos, que a consciência popular transformara em apelidos. Luís XI jurava pela "Páscoa de Deus", Carlos VIII pelo "bom dia de Deus", Luís XII pelo "diabo que me carregue" e Francisco I pela "fé de gentilhomen". Roger de Collorye, contemporâneo de Rabelais, tivera a original idéia de compor o pitoresco *Epíteto dos quatro reis*:

Quando a "Páscoa de Deus" morreu
"Bom dia de Deus" lhe sucedeu
E defunto o "Bom dia de Deus",
"o Diabo me carregue" sucedeu,
Morto este, vemos já como
Nos rege a "Fé de Gentilhomen".

Esses juramentos habituais se transformavam assim em signos distintivos de um soberano, em apelidos. Certos grupos sociais e profissionais eram caracterizados da mesma maneira.

Se os juramentos profanam as coisas sagradas, fazem-no duplamente os versos acima: a "Páscoa de Deus" morre, o "Bom dia de Deus" (isto é, o Natal) igualmente, e são substituídos pelo "diabo que me carregue". Aqui o caráter licencioso próprio da praça pública e presente nos juramentos manifesta-se inteiramente. Eles criam o ambiente no qual esse jogo livre e alegre com as coisas sagradas se torna possível.

Dissemos que cada grupo social, cada profissão tinha seus juramentos típicos e favoritos. Ao transcrever os juramentos da multidão, Rabelais pinta um admirável quadro dinâmico da praça pública formada por uma grande quantidade de elementos. Quando o jovem Gargantua, recém-chegado a Paris, se cansa da curiosidade importuna dos basbaques parisienses, ele inunda-os de urina. Rabelais não des-

creve a multidão, contenta-se em transcrever os juramentos que explodem e nós *ouvimos* dessa maneira aqueles que a compõem:

“— Creio que esses mandriões querem que eu lhes pague aqui as minhas boas-vindas e meu *proficiat*.^a Está certo. Vou dar-lhes vinho, mas vai ser de brincadeira.

“Então, sorrindo, desabotoou sua enorme braguilha e, tirando para fora o seu pau, mijou tanto neles que afogou duzentos e sessenta mil quatrocentos e dezoito, sem contar as mulheres e as crianças.

“Alguns daqueles escaparam a essa mijada graças à ligeireza dos pés e, quando chegaram ao ponto mais alto da Universidade, suando, tossindo, cuspidando e sem fôlego, começaram a renegar e a jurar, uns furiosos, e outros rindo:

“— Juro pelas chagas de Deus! Renego a Deus! Pelo sangue de Deus! Tu vês isso? Mãe de Deus!^b *Po cab de bious*!^c *Das dich Gots leyden schend*!^d *Pote de Christo*!^e Ventre de São Quenet! Virtude de Deus! Por São Fiacre de Brie! São Treignant! Faço um voto a São Thibaud! Páscoa de Deus! O bom dia de Deus! O diabo que me carregue! Pela fé de gentilhomem! Por São Chouriço! Por São Guodegrin, que foi martirizado com maçãs cozidas! Por São Foutin, o apóstolo! Por São Vit!^f Por Santa Amiga, estamos afogados em brincadeira! (“*par rys*”)

“Donde foi depois a cidade chamada *Paris*.”*

Temos sob os nossos olhos um retrato extremamente vivo e dinâmico, sonoro (auditivo), da multidão parisiense disparatada do século XVI. Ouvimos os seus componentes: o gascão “*po cab de bious*” (pela cabeça de Deus), o italiano “*Pote de Christo*” (pela cabeça de Cristo), o lansquenê alemão “*Das dich Gots leyden schend*” (que a paixão de Deus te confunda), o mercador das quatro estações (São Fiacre de Brie era o patrono dos horticultores e jardineiros), o sapa-teiro (cujo patrono era São Thibaud), o bêbado (São Guodegrin, patrono dos bebedores). Todos os outros juramentos (vinte e um ao todo) têm cada um uma nuance específica, suscitam uma certa associação suplementar. Reencontramos, igualmente, por ordem cronológica, os juramentos dos quatro últimos reis de França, o que confirma ainda a popularidade desses pitorescos apelidos. Não está fora

^a Dom feito aos bispos quando chegavam à sua diocese.

^b Em francês: *La mère Dé*, por “*la mère de Dieu*”, equívoco com “*la merde*” a merda.

^c Em gascão: Pela cabeça de Deus!

^d Que a paixão de Deus te confunda!

^e Pela cabeça de Cristo!

^f Por São Caralho!

* *Obras*, pléiade, p. 53-54; Livro de bolso, vol. II, p. 151.

de cogitação que não tenhamos captado numerosas nuances e alusões perfeitamente transparentes para os contemporâneos.

O caráter específico desse retrato sonoro da multidão provém do fato de que é traçado unicamente à custa de juramentos, isto é, fora de todas as regras da linguagem oficial. Daí que a reação verbal dos parisienses se alie organicamente ao gesto vulgar de Gargantua de mijar na assistência, que remonta à mais alta Antigüidade. Esse gesto é tão pouco oficial como a reação da população. Ambos revelam o mesmo aspecto do mundo.

O gesto como as palavras criam uma atmosfera propícia à paródia licenciosa dos nomes dos santos e de suas funções. Alguns evocam assim "São Chouriço" (no sentido de falo), outros "São Guodegrin" que significa "copo grande" (*godet grand*); era aliás o nome de um cabaré popular da praça de Grève (e que Villon menciona no seu *Testamento*).²⁴ Outros invocam "São Foutin" (de *foutre*, foder), forma paródica de "São Photin" (Fócio), outros ainda "São Vit", que significa o falo. Enfim, outros gritam a Santa Mamye, (Santa Amiga, ou puta). Assim, todos os santos cujos nomes a multidão grita, são travestis, seja no plano obsceno, seja no da boa mesa.

Nesse ambiente de carnaval, compreendem-se facilmente as alusões de Rabelais ao milagre da multiplicação dos pães. Ele afirma que Gargantua afogou 260.418 pessoas ("sem contar as mulheres e as crianças"). Essa fórmula bíblica (que Rabelais utiliza freqüentemente) é diretamente tirada da parábola da multiplicação dos pães. O episódio da urina não é nada mais, portanto, que uma alusão disfarçada ao milagre evangélico.²⁵ Veremos em seguida que esse não é o único travesti do gênero.

Antes de efetuar seu gesto tipicamente carnavalesco, Gargantua declara que o faz apenas *par rys*. E depois a multidão conclui o seu kirie de juramentos declarando: "Estamos afogados *par rys*".^a E em conclusão o autor afirma: "Donde foi depois a cidade chamada *Paris*." O que quer dizer que todo o episódio é um alegre travesti carnavalesco do nome da capital e ao mesmo tempo uma paródia das lendas locais com relação à origem do nome (suas adaptações poéticas sérias estavam muito em voga na França. Jean Lemaire em especial e outros poetas da escola retórica escreveram um bom número delas). Enfim, todos os acontecimentos do episódio terminam *par rys*. É do começo ao fim *um ato cômico de praça pública, um jogo*

²⁴ Rabelais faz alusão a uma lenda segundo a qual esse santo teria sido martirizado com maçãs cozidas (imagem carnavalesca degradante).

²⁵ Não se trata de um travesti integral, mas de uma simples alusão. As alusões perigosas desse gênero são comuns na literatura recreativa dos "dias gordos" (ou seja, no realismo grotesco).

^a De brincadeira.

carnavalesco da multidão na praça pública. Esse jogo *par rys* engloba o nome da capital, os dos santos e mártires e o milagre bíblico. É um jogo com as coisas “elevadas” e “sagradas” que se associam aqui às figuras do “baixo” material e corporal (urina, travestis eróticos, paródias dos banquetes). Os juramentos, elementos não-oficiais da linguagem e de profanação do sagrado, misturam-se completamente a esse jogo, estão em uníssono com ele pelo seu sentido e seu tom.

Qual é o assunto dos juramentos? O tema dominante é o *despedaçamento do corpo humano*. Jurava-se essencialmente pelos diferentes membros e órgãos do corpo divino: pelo corpo de Deus, por sua cabeça, seu sangue, suas chagas, seu ventre; pelas relíquias dos santos e mártires: pernas, mãos, dedos conservados nas igrejas. Os juramentos mais inadmissíveis e reprováveis eram aqueles que falavam do corpo de Deus e das suas diferentes partes; ora, eram justamente os mais difundidos. O padre Menauld (contemporâneo mais velho de Rabelais), num sermão em que condena os que usavam juramentos desmedidamente, proclama: “Um apanha Deus pela barba, o outro pela garganta, um terceiro pela cabeça. . . Há alguns que falam da humanidade do Santo Salvador com menos respeito do que o açougueiro falaria da sua carne”.

Na sua *Diablerie* (1507), o moralista Eloy d'Amerval condena-os também, pondo em relevo nessa ocasião, com perfeita clareza, a imagem carnavalesca do corpo despedaçado:

Eles juram por Deus, sua cabeça, seus dentes,
Seu corpo, sua barba e olhos, seu ventre,
E o apanham por tantas partes,
Que ele é picado por todos os lados,
Como carne em pequenos pedaços.

Apostamos que o moralista não desconfiava estar fazendo uma excelente análise histórico-cultural dos juramentos. Mas, na sua qualidade de homem do período de transição entre o século XV e XVI, conhecia perfeitamente o papel dos açougueiros e cozinheiros, do facão do cozinheiro, do corpo despedaçado, da carne para salsichas e para patês, não só no plano prático, mas também no sistema das imagens carnavalescas da festa popular. E isso permitiu-lhe fazer uma comparação tão adequada.

As imagens de corpos despedaçados, de dissecações de todos os tipos desempenham um papel de primeiro plano no livro de Rabelais. Por esse motivo, o tema dos juramentos integra-se perfeitamente no sistema das imagens rabelaisianas. É sintomático observar que frei Jean, fervoroso amante de juramentos, tem o sobrenome “d'Entommeure”, ou seja, carne para patê, picadinho. Sainéan vê nesse fato

uma dupla alusão, de um lado ao espírito marcial do monge, e do outro à sua marcada predileção pela boa comida.²⁶ Para nós, o importante é que “o espírito marcial”, a guerra, a batalha, por um lado, a cozinha, por outro, têm um ponto de interseção: o corpo despedaçado, “o picadinho”. As figuras culinárias na descrição das batalhas eram muito comuns na literatura dos séculos XV e XVI, nos pontos em que esta última entrava em contato com a tradição cômica popular.

Pulci diz que o campo de batalha de Roncevaux é “semelhante a um caldeirão cheio de um guisado de sangue, cabeças, pernas e outros membros”.²⁷ As imagens desse tipo eram correntes na epopéia dos jograis.

Frei Jean é, com efeito, um “entommeure”, no duplo sentido da palavra, e a ligação essencial que une essas duas acepções em aparência heteróclitas, ressalta por toda parte com excepcional clareza. No episódio da guerra das morcelas, o irmão Jean desenvolve a idéia da importância militar dos cozinheiros com base em fatos históricos (referência a Nabuzardan, o cozinheiro-capitão, etc.) e os introduz na célebre *truie*, que faz as vezes de cavalo-de-tróia. Durante a batalha, frei Jean faz papel de “anatomista” profissional que transforma os corpos humanos em “picadinho”.²⁸ A descrição da batalha que ele trava nos muros da abadia (onde, entre outras coisas, ele despacha seus inimigos com o “bastão da cruz”) é uma enumeração anatômica tão longa quanto detalhada dos membros e órgãos atingidos, dos ossos e articulações quebrados. Damos a seguir um extrato dessa dissecação carnavalesca:

“A uns rompia o crânio, a outros quebrava braços e pernas, moíalhes os rins, afundava o nariz, enfiava os olhos para dentro, fendia as mandíbulas, fazia-os engolir os dentes, desconjuntava as homoplatas, esfacelava os cambitos, descadeirava-os, quebrava-lhes os ossos de braços e pernas.”*

Essa descrição anatômica dos golpes que têm como efeito o despedaçamento do corpo é tipicamente rabelaisiana. Na base dessa dissecação carnavalesca e culinária, encontra-se a *imagem grotesca* do corpo despedaçado que já vimos quando analisamos as imprecações, as grosserias e os juramentos.

Assim, os juramentos, com o despedaçamento profanatório do *corpo sagrado*, reenviam-nos ao tema da cozinha, ao dos “pregões de

²⁶ Sainéan, *op. cit.*, t. II, 1923, p. 472.

²⁷ Aliás, mesmo nas epopéias se encontram descrições de batalhas vistas como festins, por exemplo em *Le dit de l'ost d'Igor* russo.

²⁸ Essas duas palavras são tomadas do próprio texto de Rabelais: no Quarto Livro, cap. XVI, figura esta maldição: “A todos os milhões de diabos que *anatomizem* o cérebro e façam *entommeures* dele.”

* Obras, Pléiade, p. 85; Livro de bolso, vol. II, p. 231.

Paris", e ao *tema grotesco e corporal das imprecações e grosserias* (doenças, deformidades, órgãos do "baixo" corporal). Todos os elementos próprios da praça pública analisados neste capítulo são semelhantes, tanto no plano temático como formal. Independentemente de sua função prática, oferecem todos o *aspecto único não oficial* do mundo, tanto pelo tom (riso) como por seu objeto (o "baixo" material e corporal). Ligam-se todos à *alegre matéria do mundo, ao que nasce, morre, dá a vida, é devorado e devora*, mas que definitivamente *cresce e se multiplica* sempre, *torna-se sempre cada vez maior, melhor e abundante*. Essa alegre matéria ambivalente é ao mesmo tempo o *túmulos, seio materno, o passado que foge e o presente que chega; é a encarnação do devir*.

Assim, os elementos da praça pública que examinamos, estão impregnados, em toda a sua diversidade, da unidade da cultura popular da Idade Média; no livro de Rabelais, essa unidade está organicamente aliada aos princípios novos do Renascimento. A esse respeito, os prólogos são particularmente significativos: todos os cinco (dois para o Quarto Livro) são esplêndidos exemplos da *obra publicista do Renascimento* inspirada pela praça pública em festa. Eles desmistificam as próprias bases da concepção medieval do mundo, que eles fazem recuar para o passado, ao mesmo tempo que regurgitam de alusões e ecos da atualidade política e ideológica.

Se os gêneros da praça pública examinados são relativamente primitivos (alguns talvez mesmo bastante arcaicos), eles não são menos dotados de uma grande força capaz de travestir, rebaixar, materializar e corporificar o mundo. Tradicionais e profundamente populares, criam em torno de si um ambiente familiar de licença e de franqueza. É por isso que os "pregões" heterogêneos da praça pública (grosserias, imprecações e juramentos) são para Rabelais importantes fatores de formação estilística. Já examinamos o seu papel nos prólogos: criam a *linguagem absolutamente alegre, ousada, licenciosa e franca* de que necessita Rabelais para atacar as "trevas góticas". Esses gêneros preparam a atmosfera *das formas e imagens da festa popular* propriamente ditas, em cuja linguagem Rabelais revelou a sua *verdade nova e alegre* sobre o mundo. A elas consagraremos o próximo capítulo.

Capítulo Terceiro

AS FORMAS E IMAGENS DA FESTA POPULAR NA OBRA DE RABELAIS

O tempo é um garoto que brinca e desloca os peões.
A ele pertence a supremacia.

Heráclito

No fim do capítulo precedente, tratamos da pintura das batalhas e golpes como uma “dissecação”, ou uma original anatomia carnavalesca e culinária. As cenas de carnificina são freqüentes em Rabelais. Vamos agora analisar algumas delas.

No Quarto Livro, Pantagrue e seus companheiros desembarcam na “Ilha dos Chicaneiros”, cujos habitantes ganham a vida fazendo-se espancar. Frei Jean escolhe para si um chicaneiro “de fuça vermelha” e o aplastra por vinte escudos:

“Frei Jean bateu tanto e trestanto em Fuça Vermelha, costás e pança, pernas e braços, cabeça e tudo, com tão grandes golpes de bastão, que eu já o cuidava *morto a paulada*.”*

Vemos que a enumeração anatômica das partes do corpo não é esquecida. Rabelais prossegue nos seguintes termos:

“Depois lhe pagou os vinte escudos. E o meu malandro *em pé, satisfeito como um Rei ou dois*.”

A imagem do *rei* ou de *dois reis* serve para situar o grau superior de satisfação do chicaneiro que se acha “bem servido”. Mas a *imagem do “rei”* está essencialmente ligada às *batalhas alegres* e às *injúrias*, da mesma forma que à *fuça vermelha* do chicaneiro, à *sua morte fingida*, à *sua reanimação*, à *sua atitude de palhaço* depois da surra.

Há um plano no qual os golpes e injúrias não têm um caráter particular e cotidiano, mas constituem atos simbólicos dirigidos contra

* Obras, Pléiade, p. 585; Livro de bolso, vol. IV, p. 219.

a *autoridade suprema*, contra o *rei*. Estamos falando do sistema das imagens da festa popular, representado da maneira mais perfeita pelo *carnaval* (mas evidentemente não apenas por ele). É nesse plano que se juntam e cruzam a *cozinha* e a *batalha* com as imagens do *corpo despedaçado*. Na época de Rabelais, esse sistema tinha ainda uma existência integral, carregada de um importante sentido nas diferentes formas dos folguedos públicos, assim como na literatura.

Nesse sistema, *o rei é o bufão*, escolhido pelo conjunto do povo, e *escarnecido por esse mesmo povo*, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado, da mesma forma que hoje ainda se escarnece, bate, despedaça, queima ou afoga o boneco carnavalesco que encarna o inverno desaparecido ou o ano velho ("os alegres espantalhos").

Começara-se por dar ao bufão as roupagens do rei, mas agora que o seu reino terminou, *disfarçam-no, mascaram-no*, fazendo-o vestir a roupa do bufão. Os golpes e injúrias são o equivalente perfeito desse disfarce, dessa troca de roupas, dessa metamorfose. As injúrias põem a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face; elas despojam-no das suas vestimentas e da sua máscara: as injúrias e os golpes *destronam* o soberano.

As injúrias representam a morte, a passada juventude que se tornou velhice, o corpo vivo transformado em cadáver. Elas são o "espelho da comédia" colocado diante da face da vida que se afasta, diante da face daquele que deve sofrer a morte histórica. Mas nesse sistema, a morte é seguida pela ressurreição, pelo ano-novo, a nova juventude, a nova primavera. Os elogios fazem então eco às grosserias. Por isso, *grosserias e elogios são os dois aspectos de um mesmo mundo bicorporal*.

As *grosserias-destronamento*, a verdade dita sobre o *velho poder*, sobre o *mundo agonizante*, entram organicamente no sistema rabelaisiano das imagens, aliando-se às pauladas carnavalescas e aos *mascaramentos e travestis*. Essas imagens, Rabelais procura-as na tradição viva da festa popular do seu tempo, embora conheça perfeitamente a antiga tradição livresca das *saturnais*, com os seus ritos, disfarces, destronamentos e pauladas (ele possuía as mesmas fontes que nós, em primeiro lugar as *Saturnales* de Macróbio). Falando do bufão Triboulet, Rabelais cita uma frase de Sêneca (que ele cita sem mencionar, aparentemente através de Erasmo), dizendo que o bufão e o rei têm o mesmo horóscopo (Terceiro Livro, cap. XXXVII).¹ É evi-

¹ Sêneca o diz na *Metamorfose em abóbora*. Já mencionamos essa admirável sátira saturnalesca que narra a história do *destronamento* de um imperador defunto no momento da sua morte (ele passa da vida à morte no penico) e depois da morte, no *reino além-túmulo*, onde ele se transforma em um *alegre espantalho*, em um bufão lastimoso, escravo e jogador sem sorte.

dente também que ele conhecia a parábola bíblica do coroamento e do destronamento, da flagelação e da ridicularização do “rei da Judéia”.

Rabelais descreve o destronamento de dois reis: Picrochole em *Gargantua* e Anarche em *Pantagruel*. Esboça deles um quadro puramente carnavalesco, embora tingido pela tradição antiga e bíblica.

Depois da derrota, o rei Picrochole fugiu; no caminho, matou seu cavalo num acesso de fúria (para puni-lo de ter escorregado e caído). Para continuar a viagem, Picrochole tenta roubar um *asno a um moinho* da vizinhança, mas os moleiros *espancam-no, tiram-lhe a roupa real e fazem-no vestir uma miserável camisa*. Em seguida, Picrochole é obrigado a empregar-se como *simples jornaleiro* em Lyon.

Encontramos aqui todos os elementos do sistema tradicional das imagens (destronamento, disfarce, flagelação). Mas também percebemos reminiscências saturnalescas: o rei destronado torna-se escravo (“jornaleiro”), o *moinho antigo* era o lugar para onde se enviavam os escravos punidos, onde se começava por espancá-los, e depois eram obrigados a acionar as pás, o que era uma espécie de trabalhos forçados. Enfim, o *asno* é o símbolo bíblico da humilhação e da docilidade (ao mesmo tempo que da ressurreição).²

O destronamento do rei Anarche é tratado no mesmo espírito carnavalesco. Depois de derrotá-lo, Pantagruel confia-o a Panurge, que começa por obrigar o soberano destronado a vestir uma bizarra vestimenta de bufão, depois força-o a fazer-se vendedor de molho verde (escala inferior da hierarquia social). Os golpes não são esquecidos. Não é Panurge verdadeiramente quem bate em Anarche, mas fá-lo desposar uma velha megera que o *injuría e lhe bate*. Assim, o rito carnavalesco tradicional do destronamento é rigorosamente respeitado.³

A lenda que envolve a vida de Rabelais no-lo apresenta sob aspectos carnavalescos. Conhecemos numerosas histórias que relatam seus disfarces e mistificações. Uma delas descreve notadamente a mascarada premortuária: no seu leito de morte, Rabelais teria pedido que lhe vestissem um *dominó* (roupa de mascarada), baseado numa sentença das Santas Escrituras (*Apocalipse*): “*Beati qui in Domino moriuntur*”, isto é, “Feliz aquele que morre com o Senhor”. O caráter carnavalesco dessa história é perfeitamente evidente. Sublinhemos

² O asno era também uma das figuras do sistema da festa popular medieval, por exemplo na “festa do asno”.

³ Lembremos, a título de imagem paralela, o antigo rito russo que prescrevia que antes da sua morte o czar fosse destronado e barbeado; em seguida, faziam-no vestir uma sotaina de monge, com a qual ele entregava a sua alma. Todos na Rússia conhecem a célebre cena descrita por Puchkin em *Boris Godunov*. O paralelismo é quase total.

que esse mascaramento se fundamenta sobre um travesti semântico dos textos sacros.

Voltemos ao chicaneiro de fuça vermelha espancado e satisfeito por tê-lo sido: "como um rei ou dois". Ele não é no fundo um rei de carnaval? A descrição das pauladas, acrescida da enumeração anatômica, provocou a presença de outros acessórios obrigatórios do carnaval, inclusive a comparação com um e mesmo dois reis, o velho rei morto e o novo ressuscitado: no momento em que todos crêem que o chicaneiro (o velho rei) está morto a pauladas, ele ressurge bem vivo e todo satisfeito (o novo rei). Sua *fuça vermelha* é a *cara pintada do palhaço*. Todas as cenas de lutas e surras que Rabelais descreve, têm o mesmo caráter carnavalesco.⁴

Esse episódio é precedido por quatro capítulos que contam como foram batidos os chicaneiros na residência do senhor de Basché e "a farsa trágica" representada por François Villon em Saint-Maixent.

O senhor de Basché inventou um astucioso meio de espancar os chicaneiros que vinham trazer-lhe processos. No lugar em que se passa a ação, assim como no Poitou e algumas outras províncias da França, as "núpcias de mitene" eram comuns: queria a tradição que durante o casamento se dessem *murros* de brincadeira. O que recebia os golpes não tinha o direito de devolvê-los, pois eles estavam consagrados e legitimados pelo costume. Assim, cada vez que um chicaneiro se aproximava do castelo de Basché, imediatamente se começava um *casamento fictício*; de tal forma que o chicaneiro se encontrava sem falta entre os convidados.

Da primeira vez, chega um "velho, gordo e vermelho chicaneiro". Durante a ceia de bodas, os convidados se põem, segundo o costume, a distribuir socos.

"Mas quando chegou a vez do chicaneiro, festejaram-no com tremendos golpes de guante, de tal forma que ficou completamente passado e machucado, um olho frito em manteiga negra, oito costelas quebradas, o peito amassado, as omoplatas em quatro quartos, o maxilar inferior em três pedaços, e tudo isso às gargalhadas."*

O caráter carnavalesco da cena é perfeitamente claro. É mesmo uma espécie de "carnaval no carnaval", que tem contudo graves consequências para o desafortunado chicaneiro. O costume dos murros nupciais encontra-se entre os ritos de tipo carnavalesco (está associado à fecundidade, à virilidade, ao tempo). *O rito atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade*, o direito de violar regras habituais da vida em sociedade. No nosso episódio, a

⁴ A literatura das épocas seguintes guardará traços disso, principalmente a inspirada em Rabelais, como por exemplo os romances de Scarron.

* *Obras*, Pléiade, p. 574; Livro de bolso, vol. IV, p. 191.

boda é *fictícia*, ela se desenvolve como uma farsa de meados da quaresma ou uma mistificação de carnaval. Contudo, nessa atmosfera duplamente carnavalesca, o velho chicaneiro é presenteado com verdadeiros socos de "guantes". Sublinhemos ainda o caráter anatômico, *carnavalesco*, *culinário* e *médico* da descrição dos golpes.

O *estilo carnavalesco* ressalta ainda mais na enumeração dos golpes que chovem sobre o segundo chicaneiro, que chega à casa do senhor de Basché quatro dias depois do primeiro. Contrariamente ao primeiro, este chicaneiro é "jovem, alto e magro". Observemos que os dois chicaneiros se opõem fisicamente (embora não apareçam juntos), e formam um *par cômico* tipicamente carnavalesco baseado sobre os *contrastes*: gordo e magro, velho e jovem, grande e pequeno.⁵ Os pares cômicos desse gênero existem ainda hoje nas feiras e nos circos. Dom Quixote e Sancho Pança, não são mais que um par carnavalesco (apenas um pouco menos elementar).⁶

À chegada do segundo chicaneiro, representa-se o rito da boda fictícia: os convidados são literalmente designados "as personagens da farsa". Quando surge o protagonista da ação cômica, todos os presentes (o coro) põem-se a rir:

"À sua entrada todos começaram a sorrir. Chicaneiro ria para acompanhar."*

O *ato cômico* encontra-se portanto introduzido. A um dado sinal, o rito nupcial começa. Em seguida, *quando trazem vinho e especiarias, os murros* começam a chover. Eis aqui a cena:

"E toma de bater no chicaneiro, e de rir do chicaneiro, e golpes de jovens manoplas choverem de todos os lados sobre o chicaneiro! "Bodas, diziam eles, são bodas, que elas vos lembrem!" Ele foi assim tão bem espancado que o sangue lhe jorrava da boca, do nariz, das orelhas, dos olhos. Por fim, exausto, arrasado e desconjuntado, cabeça, nuca, costas, peito, braços e tudo o mais. Crede que em Avignon, no tempo do Carnaval, os bacharéis jamais jogaram aos dados mais melodiosamente do que se jogou sobre o chicaneiro. Finalmente ele cai por terra. Jogaram-lhe muito vinho sobre o rosto, amarraram-lhe à manga do gibão uma bela fita amarela e verde e puseram-no sobre o seu cavalo remelento."**

⁵ Reencontramos esse par carnavalesco na "Ilha dos Chicaneiros". Além daquele de cara vermelha que frei Jean escolheu, vê-se também um chicaneiro alto e magro que resmunga contra essa escolha.

⁶ Os pares cômicos desse tipo são extremamente antigos. Dieterich fala em *Pulcinella* de um guerreiro fanfarrão e de seu escudeiro pintados em um antigo vaso da Baixa Itália (coleção Hamilton). A semelhança entre essas personagens e Dom Quixote e Sancho Pança é assombrosa (com a diferença de que os dois primeiros têm um falo gigantesco). Cf. Dieterich, *Pulcinella*, p. 239.

* *Obras*, Pléiade, p. 579; Livro de bolso, vol. IV, p. 203.

** *Obras*, Pléiade, p. 580; Livro de bolso, vol. IV, p. 205.

Aqui ainda, temos uma descrição carnavalesca, culinária e médica do corpo: boca, nariz, orelhas, olhos, cabeça, pescoço, peito, braços. É o despedaçamento carnavalesco do protagonista do jogo cômico. Não é à toa que Rabelais evoca o *Carnaval de Avignon*: os golpes dos bacharéis, que jogam dados durante o carnaval, chovem tão “melodiosamente” como sobre o chicaneiro.

O fim da cena é extremamente típico: o infeliz chicaneiro é traves-tido em rei bufão: jogam-lhe vinho sobre o rosto (vinho tinto, aparentemente), e ele torna-se “fuça vermelha” como o chicaneiro de frei Jean, enfeitam-no com fitas coloridas como uma vítima de carnaval.⁷

Na célebre nomenclatura dos duzentos e dezesseis jogos aos quais se dedica Gargantua (Liv. I, cap. XX), há um que se chama o jogo do “boi violado”. Em algumas cidades da França havia um costume, conservado até quase a época moderna, de durante o carnaval (isto é, quando se autorizavam o *abate dos animais* e o consumo da carne, assim como o *ato carnal* e as *bodas* interditas durante o jejum) conduzir-se um *boi gordo* pelas ruas e praças da cidade numa procissão solene, ao som da *viola*, donde o seu nome de “boi violado”. Sua cabeça era enfeitada de fitas multicores. Infelizmente ignoramos em que consistia exatamente o jogo. Pensamos que deveria haver certamente alguns socos. Pois esse boi violado, destinado ao matadouro, era a *vítima do carnaval*. Era o *rei*, o *reprodutor* (encarnando a fertilidade do ano) e ao mesmo tempo a *carne sacrificada*, que ia ser golpeada e cortada para fabricar salsichas e patês.

Agora compreendemos porque o chicaneiro espancado é ornado de fitas multicores. *A flagelação é tão ambilavente como as grosserias que se transformam em elogios*. No sistema das *imagens da festa popular*, a negação pura e abstrata não existe. As imagens visam a englobar os dois pólos do *dever* na sua unidade contraditória. O espancado (ou morto) é ornamentado; a flagelação é *alegre*; ela começa e termina em meio a risadas.

A cena em que o último chicaneiro é espancado é a mais detalhada e a mais interessante.

Dessa vez, o chicaneiro se apresenta com duas testemunhas. E novamente recomeçam as bodas fictícias. Durante o banquete, é o chicaneiro que propõe cumprirem o velho costume das “núpcias de mitene” e dá os primeiros golpes:

“Então fizeram as manoplas o seu serviço, de tal forma que a cabeça do chicaneiro rompeu-se em nove lugares: uma das testemunhas teve o braço direito deslocado, o outro a mandíbula superior, de modo que ela lhe cobria o queixo a meio, deixando a descoberto a

⁷ O amarelo e o verde são aparentemente as cores das librés na casa do senhor de Basché.

campainha e a perda insigne dos dentes molares, incisivos e caninos. Ao mudar o ritmo do tambor, foram as manoplas escondidas, sem serem de forma alguma percebidas, e continuaram a servir as sobremesas alegremente. Brindando os bons companheiros uns aos outros, e todos ao chicaneiro e suas testemunhas. Oudart renegava e maldizia as bodas, alegando que uma das testemunhas lhe havia “desencornifistibulado” toda a espádua. Apesar disso, brindava a ele alegremente. A testemunha desmandibulada juntava as mãos e pedia-lhe tacitamente perdão, pois falar é que ele não podia. Loyre se queixava de que a testemunha desbraçada lhe tinha dado um tão grande golpe sobre o outro cotovelo que lhe tinha aplastaferretritumachucarrado^a o talão.”*

As lesões causadas ao chicaneiro e às suas testemunhas são como sempre acompanhadas de uma enumeração anatômica dos órgãos e partes atingidas. A cena tem um *caráter solene e festivo*: a ação se efetua *durante o banquete de bodas, ao som do tambor que muda de ritmo*, quando a operação termina, e dá o sinal para novo divertimento. Essa mudança de tom e a retomada do banquete introduzem uma fase nova da ação cômica: *a ridicularização da vítima espancada*. Aqueles que bateram no chicaneiro fingem terem sido igualmente esmurrados. Cada um representa o seu papel de estropiado e acusa os chicaneiros. A atmosfera dessa cena carnavalesca descabelada acen-tua-se ainda mais pelo fato de que cada um dos protagonistas exagera suas feridas, empregando uma palavra de múltiplas sílabas, de inveros-símil extensão. Esses vocábulos foram forjados por Rabelais com um fim muito preciso: eles devem, até um certo ponto, descrever por sua consonância a natureza da mutilação recebida, e por sua extensão, o número e a diversidade de suas sílabas (com colorido semântico determinado), traduzir a diversidade e a força dos golpes recebidos. Tem-se a impressão de que aquele que as pronuncia, deve arranhar o palato. A longura e a dificuldade de elocução dessas palavras aumentam progressivamente a cada protagonista; se o de Oudart tem oito sílabas (“*desincornifistibulé*”), o de Loyre totaliza treze. Graças a eles, a folia carnavalesca estende-se à própria língua da cena.

A cena continua assim:

“Mas, dizia Trudon (escondendo o olho esquerdo com o seu lenço e mostrando seu tamborim desfeito de um lado), que mal lhes fiz? Não lhes bastou me terem assim tão pesadamente morrambuzeve-senguzequoquemorguatasacbacguevezinemafressado meu pobre olho, ainda por cima me estragaram o meu tamborim. Os tamborins se batem ordinariamente nas bodas; os tamborineiros costumam ser festejados, jamais batidos. Que o diabo se encarapuce com isso.”**

^a “*Esperruquancluzelubelouzerirelu*”.

* *Obras*, Pléiade, p. 582; Livro de bolso, vol. IV, p. 209.

** *Obras*, Pléiade, p. 582; Livro de bolso, vol. IV, p. 209.

A mistificação se amplia: o lenço que cobre o olho por assim dizer machucado, o tamborim quebrado, o comprimento aumentado do verbo que traduz as feridas: vinte sílabas agora (*"morrambouzevesengouzequoquemorguatasacbacguevezinemaffressé"*) e cada vez mais excêntricas.

A *figura do tamborim quebrado* é significativa. Para melhor compreender todo o episódio, é indispensável saber que o *tamborim de bodas tem um valor erótico*. "Bater o tamborim nupcial", e de maneira geral o tamborim, significa realizar o ato sexual; o "tamborineiro" significa o amante. Na época de Rabelais esse sentido era conhecido de todos. Rabelais fala no Capítulo III do Primeiro Livro dos "tamborineiros" de Júlia, filha do imperador Otaviano, isto é, dos seus amantes. Ele também dá esse sentido erótico ao termo "tamborim" no capítulo XXV do Segundo Livro e no capítulo XXVIII do Terceiro Livro. No mesmo sentido eram empregados os vocábulos "golpe", "bater", "golpear", "bastão". O falo se chamava "bastão de casamento" (capítulo IX do Terceiro Livro) ou "bastão de uma só ponta" (*ibid.*, cap. XVIII).⁸ E muito naturalmente os "murros de bodas" *têm o sentido de ato sexual*. Esse sentido se transmite aos golpes recebidos pelo chicaneiros, e é com um desígnio muito claro que esses golpes lhes são dados ao som do tamborim.

Portanto, em todo o episódio acima, não há uma luta comum, os golpes não têm um sentido banal, estritamente prático. *Todos os golpes têm uma significação simbolicamente ampliada e ambivalente: eles dão a morte (no limite) e dão uma vida nova, põem fim ao antigo e iniciam o novo*. Por isso esse episódio tem um caráter carnavalesco e báquico tão descabelado.

Ao mesmo tempo, os maus tratamentos que sofrem os chicaneiros têm uma significação real, tanto pela gravidade dos golpes como por sua finalidade: de Basché os faz surrar para escapar de uma vez por todas às chicanas (ele o consegue muito bem, aliás). Esses chicaneiros são os representantes do antigo direito, da antiga verdade, do antigo mundo, são inseparáveis de tudo que é velho, fugidio, moribundo, mas *eles são ao mesmo tempo inseparáveis do novo que nasce desse velho. Eles participam do mundo ambivalente que morre e nasce ao mesmo tempo*, embora tendam para o pólo negativo, o da morte; a sua morte é a festa da *morte-ressurreição* (vista sob o aspecto cômico). Por isso os golpes que chovem sobre eles são *ambivalentes*, distribuídos por ocasião das bodas, por uma razão válida e ao som do

⁸ A palavra boliche, a expressão "jogar boliche" tinha igualmente um sentido erótico. Todas essas expressões que dão *ao golpe, ao bastão, ao boliche, ao tamborim*, etc., um sentido erótico, são muito freqüentes entre os contemporâneos de Rabelais, por exemplo no *Triunfo da Dama Sífilis* citado anteriormente.

tamborim e dos copos que se entrechocam. *Eles são espancados como reis.*

As diversas cenas de pancadaria são idênticas em Rabelais. Todos esses reis feudais (Picrochole e Anarche), os velhos sorbonistas (Janotus de Bragmardo), os sacristãos (Tappecoue), todos esses monges hipócritas, esses tristes delatores, sinistros agelastos que Rabelais aniquila, despedaça, golpeia, afugenta, maldiz, injúria e ridiculariza são os representantes do velho mundo e do mundo *inteiriço*, do mundo bicorporal *que dá a vida ao morrer*. Quando se elimina e se rejeita o velho corpo que morre, corta-se ao mesmo tempo o cordão umbilical do corpo novo e jovem. Trata-se de um único e mesmo ato. As imagens rabelaisianas fixam *o próprio instante da transição*, incluindo os seus dois pólos. Todo golpe dado ao mundo velho ajuda o nascimento do novo; é uma espécie de cesariana que é fatal para a mãe, mas faz nascer a criança. Golpeiam-se e injuriam-se os representantes do mundo *velho mas nascente*. Por causa disso, os golpes e injúrias se transformam em alegre ato festivo.

Eis um outro extrato (com alguns cortes) do fim do episódio:

"A recém-casada debulhada em lágrimas ria, risonha chorava, dizendo que o chicaneiro não se contentara em bater-lhe sem olhar aonde, mas também a despenteara violentamente e lhe havia trepinhemampenillhorifrizonoufressurado^a as partes pudendas à traição [...]."

"[...] O mordomo tinha o braço esquerdo numa tipóia como se estivesse todo mais do que quebrado: O Diabo, dizia ele, me fez assistir a estas bodas. Pela virtude de Deus, tenho os braços completamente engulevezinemassados.^b Chamais a isso bodas? Eu os chamo bostas de merda.^c Por Deus que este é o banquete dos Lápitais, descrito pelo filósofo de Samosata."^{*}

A ambivalência própria a todas as imagens desse episódio toma para Rabelais a forma do unísono dos contrários: a recém-casada ri, chorando e chora, rindo. É também característico que ela tenha recebido golpes (imaginários, na verdade) nas "partes vergonhosas". É preciso sublinhar duas idéias nas palavras do mordomo: primeiramente o jogo de palavras (*fiansailles* e *fiantailles*) degradante — típico do realismo grotesco, e depois a menção do *Banquete de Luciano*. Essa espécie de *simposium* descrito por Luciano está efetiva-

^a "*Trepignemampenillorifrizonoufressuré*".

^b "*Enguoulevezinemassez*."

^c No original, jogo de palavra com *fiansailles* (esponsais, bodas) e *fiantailles* (cagada).

^{*} *Obras*, Pléiade, p. 583; Livro de bolso, vol. IV, p. 211. (A alusão é ao banquete que o rei dos lápitais, Pirítoo, ofereceu por ocasião do seu casamento com Deidâmia, e para o qual convidou os centauros. Estes, embriagados, raptaram a noiva e outras jovens. Na luta que se seguiu, os centauros foram derrotados pelos lápitais com a ajuda de Teseu.)

mente mais próximo das cenas de banquete rabelaisianas (sobretudo esta aqui) que todas as outras variedades antigas. O *Banquete* de Luciano também termina com uma pancadaria. Deve-se notar, contudo, uma diferença essencial: o pugilato de Luciano só é simbolicamente ampliado pela força das imagens tradicionais e não pela vontade deliberada do autor, abstrato e racionalista e mesmo um pouco niilista; em Luciano, com efeito, as imagens tradicionais falam sempre contra a vontade do autor, e são sempre comparativamente mais ricas do que ela; Luciano serve-se de imagens tradicionais cujo peso e valor ele já quase esqueceu.

Tiremos agora um certo número de conclusões do conjunto do episódio. O acontecimento representado tem o caráter de ato cômico de festa popular. É um jogo livre e alegre, mas dotado de um sentido profundo. É o *próprio tempo* que é o seu herói e autor, o tempo que destrona, ridiculariza e dá a morte a todo o velho mundo (o velho poder, a velha verdade), para ao mesmo tempo dar à luz o novo. Esse jogo comporta um protagonista e um coro que ri. O protagonista é o representante do velho mundo, *prenhe, dando à luz*. Golpeiam-no, ridicularizam-no, mas os golpes são justificados: eles ajudam o novo a ver o dia. Por isso é que eles são alegres, melodiosos, têm um ar festivo. As grosserias também são justificadas e alegres. Enfeita-se o cômico protagonista vítima (enfeita-se o chicaneiro de fitas).

As imagens do corpo despedaçado têm nessa circunstância uma importância capital. Cada vez que se espanca um chicaneiro, o autor se entrega a uma descrição anatômica precisa. A cena em que o terceiro chicaneiro e as duas testemunhas são esmurrados, é especialmente detalhada a esse respeito. Além das verdadeiras mutilações, toda uma série de órgãos e partes do corpo são ficticiamente abismados: espáduas deslocadas, olhos enegrecidos, pernas quebradas, braços esmagados, órgãos genitais lesados. Trata-se, de certa forma, de sementes corporais, ou mais precisamente, de uma colheita corporal. Um fragmento de Empédocles. Uma combinação de batalha e de cozinha ou de mesa de açougueiro. É também esse, já o sabemos, o tema dos juramentos e imprecações da praça pública. Apenas assiná-lamos, de passagem, essa imagem do corpo despedaçado, cujo sentido e cujas fontes serão estudados num capítulo especial.

Na pintura desse episódio, *tudo é estilizado*, no espírito das formas cômicas da festa popular. Mas essas formas, elaboradas ao longo dos séculos, servem aqui as finalidades históricas novas da época, estão impregnadas de uma poderosa consciência histórica e ajudam a melhor penetrar a realidade.

A história da “farsa de Villon”, narrada pelo Senhor de Basché para edificar os seus companheiros, está incluída nesse episódio. Vamos examiná-lo apenas no fim do capítulo, onde voltaremos a essa passagem.

Já dissemos que todas as cenas de sevícias são análogas em Rabelais: ambivalentes e cheias de alegria. Tudo se faz rindo e para rir: “E tudo isso rindo”.

Examinemos brevemente duas outras cenas: na primeira o sangue se transforma em vinho; na outra, a batalha degenera em banquete e comedoria.

A primeira é o célebre episódio da batalha que opõe frei Jean a 13.622 assaltantes nos muros da abadia:

“[...] bateu-lhes como se fossem porcos, golpeando à torto e a direito, à velha esgrima.

“A uns rompia o crânio, a outros quebrava braços e pernas, a outros deslocava as vértebras do pescoço, moía-lhes os rins, afundava o nariz, enfiava os olhos para dentro, fendia as mandíbulas, fazia-os engolir os dentes, desconjuntava as omoplatas, esfacelava os cam-bitos, descadeirava-os, quebrava-lhes os ossos de braços e pernas.

“Se algum queria esconder-se entre as serpes mais espessas, acertava-lhe uma paulada ao longo das costas e moía-lhe os rins como a um cão.

“Se algum queria salvar-se fugindo, fazia voar-lhe a cabeça em pedaços pela sutura lambdóide.

“Se algum subia a uma árvore, pensando aí estar seguro, empalava-o pelos fundamentos com o seu bastão. . .

“[...] E, se alguém fosse tão temerário que lhe quisesse resistir de frente, então mostrava a força dos seus músculos, pois transpassava-lhe o peito pelo mediastino e pelo coração. A outros, batendo no espaço intercostal, subvertia-lhes o estômago, e morriam subitamente. A outros batia-lhes tão ferozmente no umbigo que lhes fazia saltarem as tripas [...] Crede que era o mais horrível espetáculo que jamais se viu!”*

Trata-se aqui de uma verdadeira colheita corporal.

Quando os fradépios acodem em seu auxílio, frei Jean ordena-lhes que liquidem os feridos:

“E então, deixando suas grandes capas numa parreira próxima, começaram a degolar e a liquidar aqueles que ele já havia quase matado. Sabeis com que ferramentas? Pois com lindos *gouvetz*, que são meias faquinhas com as quais as crianças de nosso país abrem as nozes.”**

Frei Jean levou a cabo esse horrível massacre para salvar o vinho novo. E todo esse episódio sangrento ressoa não apenas de alegria, mas até de júbilo. São as “vinhas” de Dionísio, as “vindimas”. É aliás no fim do verão que a cena se passa. As faquinhas dos fradépios nos deixam entrever por detrás da pasta vermelha de carne humana

* *Obras*, Pléiade, p. 85-86; Livro de bolso, vol. II, p. 232-233.

** *Obras*, Pléiade, p. 87; Livro de bolso, vol. II, p. 235.

destroçada as cubas cheias do “mosto setembrino” de que tanto fala Rabelais. É a transformação do sangue em vinho.⁹

Vamos agora ao segundo episódio. No Segundo Livro, cap. XXV, Rabelais conta como Pantagruel e seus quatro companheiros derrotaram os 660 cavaleiros do rei Anarche. Graças à engenhosa idéia de Panurge, fizeram grelhar os seus inimigos nas trilhas de *pólvora*. Logo em seguida, põem-se a festejar. Carpalim traz uma quantidade formidável de caça:

“Logo Epistemon fez, em nome das nove Musas, nove belos espetos de madeira, à antiga; Eusthenes ajudava a escorchar, e Panurge colocou duas selas de armas dos cavaleiros de forma que servissem de assadeiras, e puseram ao prisioneiro no papel de o rotisseiro, e *no fogo em que ardiam os cavaleiros, assaram a sua caça*.”

“E depois, muita carne com bastante vinagre. Ao diabo quem se moderasse! Era um triunfo vê-los devorar.”*

Assim, o fogo no qual haviam queimado os inimigos se transforma em alegre fogão de cozinha no qual assam uma enorme quantidade de caça. O caráter carnavalesco desse fogo de lenha e da flambagem dos cavaleiros (era assim que se fazia flambar o boneco representando o inverno, a morte, o ano velho), seguido da “boa mesa”, torna-se perfeitamente claro, se se considera o fim do episódio.

Pantagruel e seus companheiros decidem erigir um troféu no local do combate e do festim. Pantagruel crava um poste ao qual amarra uma espada, esporas, um guante de ferro, uma cota de malha e perneiras. Na “inscrição da vitória” que acompanha o troféu, ele celebra a vitória da inteligência humana sobre as pesadas armaduras (foi graças a um astucioso emprego da pólvora que os cinco amigos conseguiram vencer os cavaleiros). Panurge, por seu lado, erige um segundo poste ao qual amarra os troféus do festim: chifres, pele e pés de cabra, orelhas de lebre, asas de abetardas e também um frasquinho de vinagre, um chifre cheio de sal, uma assadeira, uma lardeadeira, um caldeirão, um jarro, um saleiro e um copo. Uma outra inscrição celebra o festim e dá ao mesmo tempo uma receita de cozinha.¹⁰

⁹ Reencontramos esse motivo no *Dom Quixote* no episódio do combate contra os odres de vinho que o cavaleiro toma por gigantes. No *Asno de Ouro*, de Apuleio, o tratamento é mais interessante ainda. Lucius mata à porta de uma casa pessoas que ele toma por assaltantes, e vê o sangue derramado. Na manhã seguinte, ele é levado ao tribunal sob a acusação de assassinio. Sua vida está em perigo. Mas na realidade ele foi vítima de uma alegre mistificação. Os mortos não são mais que odres de vinho. O sinistro tribunal transforma-se em cena de riso geral.

* *Obras*, Pléiade, p. 277; Livro de bolso, vol. I, p. 341-342.

¹⁰ No *Orlandino*, de Folengo, obra em italiano (e não macarrônico), encontra-se uma descrição perfeitamente carnavalesca do torneio de Carlos Magno: os cavaleiros montam asnos, mulas e vacas, trazem cestas à guisa de escudos, e em vez de capacetes, utensílios de cozinha: marmitas, caçarolas e cubas.

Esses dois postes exprimem perfeitamente o caráter ambivalente de todo o sistema de imagens da festa popular. O tema histórico da *vitória da pólvora sobre as armaduras dos cavaleiros e os muros dos castelos* (tema que Puchkin trata nas *Cenas do tempo dos cavaleiros*), o da vitória do espírito criativo sobre a força grosseira e primitiva, são tratados ao *modo carnavalesco*. É por isso que o segundo troféu exhibe todos os utensílios de cozinha: assadeiras, lardeadeiras, panelas, etc. A desapareição do velho mundo e as alegres comilanças se fundem em um todo: a antiga fogueira se transforma em fogão de cozinha. A fênix do novo renasce das cinzas do velho.

Lembremos a esse propósito o episódio de Panurge entre os turcos; tendo caído nas mãos dos turcos, Panurge está a dois passos de ser sacrificado na fogueira em nome da fé cristã, mas ele se salva de uma maneira quase miraculosa. O episódio é um travesti paródico do martírio e do milagre. Panurge é colocado num espeto e assado vivo, mas por causa da sua magreza foi antes lambuzado de gordura. Aqui, a fogueira do martírio é substituída por um fogão de cozinha. Um milagre salva-o *in extremis* e é ele que acaba assando o seu carrasco. O episódio termina com um elogio do assado no espeto.*

Assim, o sangue transforma-se em vinho, a batalha cruel e a morte atroz em alegre festim, a fogueira do sacrifício em fogão de cozinha. *As batalhas sangrentas, os despedaçamentos, sacrifícios nas chamas, mortes, golpes, surras, imprecações, injúrias mergulham no "tempo alegre" que dá a morte e a vida, que interdiz ao antigo de perpetuar-se e não cessa de gerar o novo e o jovem.*

Essa concepção do tempo não é de forma alguma um pensamento abstrato de Rabelais, ela é de alguma maneira "imanente", e vem em linha direta do tradicional sistema das imagens da festa popular. Embora Rabelais não o tenha criado, graças a ele é que esse sistema se elevou a um grau superior de desenvolvimento histórico.

Mas essas imagens não seriam, afinal, uma tradição morta e restritiva? Talvez todas essas fitas que se amarram aos braços dos chicaneiros surrados, essas pancadarias e brigas infindas, esse corpo desmembrado, essa aparelhagem de cozinha, talvez tudo isso não passe de sobrevivências de concepções antigas privadas de sentido, degradadas ao nível de forma morta, de lastro inútil, e que impeçam ver e descrever a realidade da época.

Essa hipótese é absurda. O sistema das imagens da festa popular formou-se efetivamente e viveu durante milênios. No curso desse longo processo, houve evidentemente *escórias, sedimentos mortos* na vida corrente, nas crenças e preconceitos. Mas no essencial, esse sistema cresceu, enriqueceu-se com um *sentido novo*, filtrando as *esperanças*

* *Obras*, Pléiade, p. 228-229; Livro de bolso, vol. I, p. 203-205.

e idéias populares novas, e modificou-se no crisol da experiência popular. A língua das imagens, ganhando novos matizes, refinou-se.

É graças a ela que as imagens da festa popular puderam tornar-se uma arma poderosa na apreensão artística da realidade e puderam servir de base a um realismo verdadeiramente amplo e profundo. Elas ajudam a captar a realidade não de uma maneira naturalista, instantânea, oca, desprovida de sentido e fragmentária, mas no seu processo de devir com o sentido e a orientação que ele adquire. Daí o universalismo extremamente profundo e o otimismo lúcido do sistema das imagens da festa popular.

Em Rabelais, esse sistema adquire uma vida intensa, atual e plenamente consciente; ele vive completamente, do começo ao fim, até aos mais íntimos detalhes, as fitas multicores nos braços do chicaneiro surrado, as fuças vermelhas do primeiro chicaneiro, a cruz de madeira com flores-de-lis murchas de que se serve frei Jean, o seu sobrenome de "Entommeure". Nenhuma sobrevivência morta ou que perdeu o sentido, tudo está carregado de um valor atual, racional e único. A consciência artística, responsável e nítida (mas evidentemente não estritamente racional) está presente em cada um dos detalhes.

Isso não significa que cada um deles tenha sido inventado, maduramente refletido e pesado na consciência *abstrata* do autor. Não, Rabelais é bem mestre do seu estilo artístico, o grande estilo das formas da festa popular; e é a lógica desse estilo carnavalesco que lhe sugeriu o rosto vermelho do chicaneiro, a sua alegre ressurreição após a surra, a comparação com um ou dois reis. É duvidoso que o pensamento abstrato tivesse assim escolhido e pesado cada um dos detalhes. Como todos os seus contemporâneos, Rabelais vivia ainda no universo dessas formas, respirava o seu ar, possuía perfeitamente a sua linguagem, de forma que o controle permanente da consciência abstrata seria supérfluo.

Já explicamos o elo importante que une os golpes e injúrias e o destronamento. Em Rabelais, as grosserias não são jamais invectivas pessoais; elas são universais e, definitivamente, visam sempre as coisas elevadas. Em cada indivíduo surrado e injuriado, Rabelais discerne o rei, um ex-rei ou um pretendente ao trono. Ao mesmo tempo, as figuras de todos os destronados são perfeitamente reais e vivas, como o são todos esses chicaneiros, esses sinistros hipócritas e caluniadores que ele golpeia, expulsa e injuria. Todas essas personagens são escarnecidas, injuriadas e espancadas porque representam individualmente o poder e a verdade moribundos: as idéias, o direito, a fé, as virtudes dominantes.

Esse antigo poder, essa antiga verdade aspiram ao absolutismo, a um valor extratemporal. Por essa razão, todos os defensores da antiga verdade e do antigo poder são tão casmurros e graves, não sabem nem querem rir (os agelastos); seus discursos são imponentes, tratam

seus inimigos pessoais como inimigos da verdade eterna, ameaçando-os, portanto, com uma morte eterna. O poder dominante e a verdade dominante não se vêem no espelho do tempo, assim como também não vêem o seu ponto de partida, seus limites e fins, sua face velha e ridícula, a estupidez de suas pretensões à eternidade e à imutabilidade. Os representantes do velho poder e da velha verdade cumprem o seu papel, com o rosto sério e em tons graves, enquanto que os espectadores há muito tempo estão rindo. Eles continuam com o tom grave, majestoso, temível dos soberanos ou dos arautos da "verdade eterna", sem observar que o tempo a tornou perfeitamente ridícula e transformou a antiga verdade, o antigo poder, em boneco carnavalesco, em espantalho cômico que o povo estraçalha às gargalhadas na praça pública.¹¹

O excelente mestre Rabelais ajusta as contas com esses bonecos de maneira implacável, cruel e *alegre*. É o *tempo alegre*, em cujo nome e tom ele fala, que é o punidor, em última análise. Rabelais não estraçalha jamais os vivos, deixa-os partir sozinhos, mas obriga-os antes a despir as suas vestes reais ou a suntuosa beca de mascarada de sorbonista, de arauto da verdade divina. Ele está mesmo disposto a oferecer-lhes depois disso um casebre em ruínas no fundo de um pátio e um pilão para socar a cebola que servirá para fabricar o molho verde, como aqueles com que presenteia o rei Anarche, ou tecido para confeccionar calças novas, uma grande escudela para tomar a sopa, salsichas e lenha, como as que oferece ao mestre Janotus de Bragmardo.

Vamos agora examinar o episódio de Janotus de Bragmardo. Ele entra em cena depois que o jovem Gargantua roubara os grandes sinos da igreja de Notre-Dame de Paris.

Rabelais tomou das *Grandes crônicas* o motivo do roubo dos sinos, que ele amplificou e transformou. Gargantua rouba os sinos históricos de Notre-Dame para usá-los como *campânulas* penduradas ao pescoço da sua égua gigante, que ele queria enviar ao seu pai carregada de queijos e arenques. *Os sinos da catedral são destronados*, degradados ao nível de *simples campânulas para a égua*: gesto carnavalesco tipicamente degradante, que une o destronamento-destruição à renovação e ressurreição num plano material e corporal novo.

Os sininhos ou campânulas (pendurados na maioria dos casos ao pescoço das vacas) figuram como acessórios indispensáveis do ato

¹¹ Para retomar os termos de Marx, todos esses representantes do velho poder e da velha verdade não eram mais que os comediantes da ordem do mundo "cujos verdadeiros heróis já haviam morrido" (Ver Marx e Engels, *Obras*, t. I, p. 418, ed. russa). A cultura cômica popular percebe todas as suas pretensões (à imutabilidade e à eternidade) na perspectiva do tempo em estado permanente de movimento e de renovação.

carnavalesco nos documentos mais antigos que possuímos. As campânulas estão habitualmente presentes nas imagens míticas do “exército selvagem”, da “caça selvagem” que, desde a mais alta Antiguidade, acompanhavam as representações e procissões carnavalescas.

Os sinos de vacas figuram na descrição dos *charivaris* do começo do século XIV no *Romance de Fauvel*. Todos conhecem a importância dos guizos que os bufões costuram nas suas roupas, chapéu, bastão e cetro. Nós os ouvimos ainda hoje tilintar na Rússia nos cavalos, durante o carnaval e as bodas.

Os sinos e campânulas figuram igualmente na descrição que faz Rabelais da “diabrura” representada por François Villon.

“Seus diabos estavam todos embrulhados em peles de lobo, de vitela e carneiro, adornados com cabeças de ovelha, chifres de boi e grandes garfos de cozinha: cingidos com grandes correias, das quais pendiam enormes címbalos de vacas e campânulas de mulas, que faziam um ruído horrível.”*

Os relatos de desatamento de sinos encontram-se aliás em diversos lugares no livro de Rabelais.

No episódio dos seiscentos e sessenta cavaleiros assados, Pantagruel exclama, bem ao meio do festim, no momento em que as mandíbulas entraram na dança:

“Prouvesse a Deus que cada um de vós tivesse dois pares de campainhas do santíssimo no queixo e eu tivesse no meu os *grandes sinos* de Rennes, Poitiers, de Tours e de Cambrai, para ver a alvorada que fariamos com o movimento dos nossos beijos.”**

Os sinos e campainhas da igreja não são passados ao pescoço das vacas ou mulas, mas sob o queixo dos joviais convivas: o seu repique deve ritmar o movimento da mastigação. Dificilmente se encontraria imagem mais precisa e concreta, ainda que vulgar, para revelar a própria lógica do jogo das degradações rabelaisianas: a do destronamento-destruição e da renovação-ressurreição. Os sinos de Poitiers, Rennes, Tours e Cambrai, destronados no plano superior, subitamente readquirem vida no plano do banquete e voltam a repicar, escandindo o movimento das mandíbulas. Sublinhemos que esse novo emprego dos sinos é tão imprevisto que sua imagem parece tomar vida nova. Ela aparece aos nossos olhos como algo absolutamente inédito, contra um fundo novo, insólito, onde não costuma aparecer. A esfera na qual se efetua esse *novo nascimento da imagem* é o *princípio material e corporal* que, no caso presente, toma o aspecto do banquete. Sublinhemos ainda o caráter literal, a topografia precisa da degradação: os sinos suspensos no *alto* no seu campanário descem *para baixo* sob as mandíbulas que mastigam.

* Obras, Pléiade, p. 576; Livro de bolso, vol. IV, p. 195.

** Obras, Pléiade, p. 277; Livro de bolso, vol. I, p. 343.

Essa pitoresca ressurreição dos sinos está evidentemente muito distante tanto do ato animal da absorção de alimento, como do banquete comum e privado. É a “boa mesa” do bom gigante popular e de seus companheiros de armas diante do fogo histórico onde se reduziu a cinzas o velho mundo da cultura feudal e cavaleiresca.

Voltemos ao nosso ponto de partida, o roubo dos sinos: compreende-se perfeitamente agora por que Gargantua quer fazer dos sinos de Notre-Dame campânulas para a sua égua. Na sequência da história, os sinos e sinetas são sempre associados a figuras de banquete e de carnaval. O “comandante do presunto” da ordem de Santo Antônio também teria gostado de pegar esses sinos para ser ouvido de longe e fazer tremer o *toucinho* na salgadura (os membros da ordem de Santo Antônio gozavam do privilégio de recolher toucinho e presunto da população).

Na sua arenga a Gargantua para recuperar os sinos, o principal argumento de mestre Janotus de Bragmardo é que o som dos sinos tem uma influência benéfica sobre a produção das vinhas da região parisiense; em segundo lugar, diz-lhe que lhe dará as salsichas e calças a ele prometidas, se ganhasse a causa. Assim, os sinos ressoam sempre numa atmosfera de carnaval e de festim.

Quem é afinal esse famoso Janotus de Bragmardo? Segundo a idéia de Rabelais, é uma sumidade da Sorbonne, guardiã da fé justa e da verdade divina inquebrantável, que dominava todo o pensamento e todas as obras religiosas. Sabe-se que ela condenara e proibira todos os livros de Rabelais, à medida que iam sendo publicados; felizmente para ele, ela já tinha perdido um pouco do seu poder naquela época. Janotus de Bragmardo é, portanto, um representante dessa honorável faculdade. Por razões de prudência (não se podia brincar com a Sorbonne), Rabelais suprimiu todos os índices que permitiam deduzir que ele pertencia à Universidade de Paris.¹²

Janotus de Bragmardo tem portanto como missão, através de uma arenga sábia e eloqüente, persuadir Gargantua a restituir os sinos roubados. Já vimos que lhe tinha sido prometida uma recompensa “carnavalesca” aliciante: calças, salsichas e bom vinho.

Quando Janotus chega à casa de Gargantua, totalmente grave, vestido com o seu *lyripipion*^a de mestre da Sorbonne, escoltado por seus assistentes, Ponocrates toma-os primeiro por uma mascarada:

“Mestre Janotus, tonsurado à cesarina, vestido com o seu *lyripipion* à antiga, e bem antidotado o estômago com *coudignac de four*^b e água benta da adega, transportou-se à habitação de Gar-

¹² Na edição canônica dos dois primeiros livros (1542), Rabelais suprimiu todas as alusões diretas, substituindo o termo “sorbonista” por “sofista”.

^a Roupas acadêmicas, toga, beca.

^b Espécie superior de pão cozido no forno e não no fogão.

gantua, tocando diante de si três bedéis^a de carão vermelho, e arrastando cinco ou seis doutores rígidos, talhados a propósito para a ocasião.

À entrada encontrou-os Ponocrates, e teve pavor no seu coração, vendo-os assim mascarados, e pensou que fosse qualquer mascarada de loucos. Depois indagou a um dos ditos mestres da banda, o que queria essa momeria. Foi-lhe respondido que queriam a devolução dos sinos.”*

Na pessoa do mestre da Sorbonne e de seus companheiros, todos os *atributos carnavalescos* (até o “carão vermelho” que conhecemos bem) são sublinhados de propósito. Essas pessoas se transformam em *bufões de carnaval*, em procissão cômica. “A água benta da adega” era uma fórmula corrente para designar o vinho.

Ao saber do que se trata, Gargantua e seus amigos decidem fazer uma farsa (uma mistificação) a Janotus. Começam por fazê-lo beber “teologalmente”, enquanto que, às escondidas, devolvem os sinos às personalidades da cidade devidamente convocadas para a circunstância. Dessa forma, o desafortunado Janotus é levado a pronunciar a sua arenga para grande divertimento da assembléia. Ele o faz com toda a seriedade e num tom totalmente sério, insistindo em que os sinos sejam devolvidos, sem se dar conta de que o negócio já está acertado e que, na realidade, ele faz o papel de um bufão de feira. Essa mistificação acentua ainda o caráter carnavalesco do sorbonista que, excluído do curso normal da vida, não é mais do que um boneco próprio para ser escarnecido, mas que continua da mesma forma a representar o seu papel com a maior seriedade, sem notar que as pessoas à sua voltam riem a bandeiras despregadas.

A arenga de Janotus é uma admirável paródia da eloquência dos sorbonistas, de seu modo de argumentação, de seu latim; ela seria quase digna de figurar ao lado das *Cartas de pessoas obscuras*. A imagem da velhice é pintada com uma arte consumada de uma ponta à outra da arenga. O seu “estenograma” está cheio de imitações de sons destinados a dar a idéia de todas as espécies e graus de tosse, raspagem de garganta, sufocamentos e assovios. A arenga regurgita de reservas, lapsos, interrupções, pausas, combates com um pensamento que se furta, buscas desesperadas dos termos adequados. Além disso, Janotus se queixa amargamente dos seus velhos anos. Essa imagem biológica do velho decrépito alia-se num único efeito com a caducidade do sorbonista que já está ultrapassado em todos os planos: social, ideológico e lingüístico. É o velho ano, o velho

^a Jogo de palavra entre *bedeau* e *vedeau* (bezerro) no original: “*troys ve-deaulx*”.

* Obras, Pléiade, p. 56; Livro de bolso, vol. II, p. 155.

inverno, o velho rei que se transformou em bufão. E todos em coro gracejam alegremente dele, de tal forma que no fim ele se põe a rir com os outros.

Embora o boneco sorbonista seja ridicularizado, o velho consegue afinal tudo de que precisa, e é o primeiro a reconhecer que precisa de pouco: “[...] só me é necessário daqui para a frente bom vinho, boa cama, as costas ao fogo, o ventre à mesa e uma escudela bem profunda.”*

É a única coisa real que subsiste das pretensões do sorbonista, e Gargantua lhe faz generosos presentes. Ele foi, contudo, ridicularizado e completamente destruído.

Todos os episódios e figuras estudados até aqui, todas as cenas de batalhas, brigas, golpes, ridicularizações, destronamentos, tanto de homens (os representantes do velho poder e da velha verdade) como de coisas (os sinos), são tratados e estilizados no espírito da festa popular e do carnaval. Eles são, portanto, ambivalentes: a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo; todas as imagens são concentradas sobre a unidade contraditória do mundo que agoniza e renasce. Não são apenas esses episódios, mas todo o livro, do começo ao fim, que está impregnado de uma atmosfera de carnaval. Melhor ainda, numerosos episódios e cenas de primeiro plano descrevem festas e assuntos típicos de festa.

Damos ao termo “carnavalesco” uma acepção muito ampla. Enquanto fenômeno perfeitamente determinado, o carnaval sobreviveu até os nossos dias, enquanto que outros elementos das festas populares, a ele relacionados por seu caráter e seu estilo (assim como por sua gênese), desapareceram há muito tempo ou então degeneraram a ponto de serem irreconhecíveis. Conhece-se muito bem a história do carnaval, descrita muitas vezes no decorrer dos séculos. Recentemente, nos séculos XVIII e XIX, o carnaval conservava ainda alguns dos seus traços particulares de festa popular de forma nítida, embora empobrecida. O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo “carnavalesco” numa acepção ampliada, designando não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a Renascença, através dos seus caracteres específicos representados pelo carnaval nos séculos

* *Obras*, Pléiade, p. 38; Livro de bolso, vol. II, p. 161.

seguintes, quando a maior parte das outras formas ou havia desaparecido, ou degenerado.

Mas, mesmo no sentido estrito do termo, o carnaval está longe de ser um fenômeno simples e de sentido único. Esse termo unia sob um mesmo conceito numerosos folguedos de origem diversa, que caíam em diferentes datas, mas tinham todas características comuns. Esse processo de reunião, sob o termo de "carnaval", de fenômenos locais heterogêneos, o fato de que fossem designados por um mesmo termo, correspondia a um processo real: com efeito, ao desaparecerem e degenerarem, as diferentes formas da festa popular levavam ao carnaval alguns dos seus elementos: ritos, atributos, efígies, máscaras. E por causa disso, o carnaval tornou-se o reservatório onde se guardavam as formas que não tinham mais existência própria.

Esse processo desenvolveu-se de forma especial e em épocas diversas nos diferentes países, e mesmo nas diferentes cidades. Foi primeiro na Itália, e especialmente em Roma, que ele se realizou da maneira mais distinta, mais clássica, poder-se-ia dizer (assim como nas outras cidades italianas, embora de maneira menos distinta), em seguida na França, em Paris, na Alemanha em Nuremberg e Colônia, de maneira mais ou menos clássica (mas mais tarde). Na Rússia, as coisas foram diferentes: as diversas formas de folguedos populares, tanto os gerais como locais (Terça-feira gorda, Dia dos Santos, Páscoa, feiras, etc.) permaneceram fragmentadas e não deram origem a uma forma preponderante, análoga ao carnaval da Europa ocidental. Pedro, o Grande, como se sabe, tentara implantar na Rússia as festas tradicionais européias de origem mais recente, como a "festa dos loucos" (eleição do "papa universal dos bufões"), o "primeiro de abril", etc., mas essas festas não pegaram e foram incapazes de reorganizar as tradições locais.

Por outro lado, nos lugares onde esse processo se desenrolou de forma mais ou menos clássica (Roma, Paris, Nuremberg, Colônia), baseou-se sobre as formas locais de folguedos, de origem e evolução diferentes. Em seguida, o seu ritual enriqueceu-se em detrimento das diversas formas locais em decadência.

É preciso notar que muitas dessas festas populares que legaram ao carnaval numerosas características (as mais importantes, na maioria dos casos) continuaram a viver, embora em processo de desaparecimento. É esse, por exemplo, o caso do *charivari* na França: ele transmitiu a maior parte das suas formas ao carnaval e sobreviveu até à época atual (ridicularização dos casamentos contra a natureza ou concertos de "gatos" sob a janela). Mais tarde, todas essas formas de folguedos populares que constituíam a segunda metade pública, não-oficial, de toda festa religiosa ou nacional, coexistiram com o carnaval de maneira independente, embora apresentassem numerosas caracte-

rísticas em comum com ele, como por exemplo a eleição de reis e rainhas efêmeras, a festa dos Reis, o São Valentim, etc.

Essas características comuns provêm do elo que une essas formas ao *tempo*, o qual, no lado popular e público de toda festa, torna-se o seu verdadeiro herói, efetua o destronamento do antigo e a coroação do novo.¹³ Naturalmente, todas essas formas continuaram a gravitar em torno das festas religiosas. Todas as feiras (que habitualmente coincidiam com a consagração de uma igreja ou com a primeira missa) conservaram um caráter carnavalesco mais ou menos marcado. Enfim, as festas particulares: casamentos, batismos, banquetes funerários, guardam ainda certos traços do carnaval, assim como as diversas festas agrícolas: vindima, abate do gado (festas que Rabelais descreve), etc. Vimos, por exemplo, o aspecto nitidamente carnavalesco das “núpcias de mitene”, isto é, de um rito nupcial especial.

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas, é a sua relação essencial com o *tempo alegre*. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram.

Mas nos lugares onde o carnaval, no sentido estrito do termo, floresceu e se tornou o centro que reagrupou todas as formas de folguedos públicos e populares, ele provocou de certa forma o enfraquecimento de todas as outras festas, retirando-lhes quase todos os elementos de licença e de utopia popular. As outras festas empalidecem ao lado do carnaval; sua significação popular diminui, sobretudo porque estão em relação direta com o culto e o rito religioso ou do Estado. O carnaval torna-se então o símbolo e a encarnação da verdadeira festa popular e pública, totalmente independente da Igreja e do Estado (mas tolerada por esses últimos). O carnaval de Roma era assim na época em que Goethe fez a sua célebre descrição (o carnaval de 1788); era assim ainda em 1895 e é no seu ambiente que Dieterich escreve o primeiro esboço de *Pulcinella* (dedicado a amigos romanos por ocasião do carnaval de 1897). Nessa época, o carnaval se tornara o único representante vivo e brilhante da vida festiva extremamente rica dos séculos passados.

Na época de Rabelais, a concentração dos folguedos públicos e populares não estava ainda completada em nenhuma cidade da França. O carnaval, festejado na terça-feira gorda (*mardi gras*, última semana antes da Quaresma), não era senão uma das múltiplas formas de folguedos populares, embora na verdade já muito importante.

¹³ Substancialmente, todo dia de festa destrona e coroa, portanto, tem o seu rei e sua rainha. Ver esse motivo no *Decameron*: a cada dia, elege-se um rei ou uma rainha que decide da ordenação do dia e das narrativas a fazer.

Como dissemos, as feiras ocupavam um lugar importante na vida da praça pública (em várias cidades havia de duas a quatro por ano). Os folguedos feirantes tinham um caráter carnavalesco. Recordemos as numerosas festas populares que tinham lugar em Lyon e das quais já falamos. Na época de Rabelais subsistiam ainda as últimas formas da antiga "festa dos loucos": eram os folguedos desse gênero que organizava em Ruão e Évreux a "*Societas cornardorum*", que elegia um *Abbas cornardorum* (Abade dos tolos) e organizava procissões carnavalescas.

Rabelais conhecia evidentemente, com perfeição, as suntuosas festas da sua época, tanto rurais quanto citadinas. Quais são as que descreve no seu livro?

Logo no começo de *Gargantua* (cap. IV, V e VI), encontramos a festa do "abate dos bois", acompanhada de alegres comilanças durante as quais se efetua o nascimento miraculoso do herói. É um dos episódios mais notáveis e mais significativos da maneira de Rabelais, que é indispensável analisar.

Damos aqui o começo:

"A ocasião e maneira como Gargamelle pariu foi assim e, se não o crerdes, que o traseiro vos caia!

"O traseiro caiu-lhe, a ela, à sobremesa, no dia três de fevereiro, por ter comido uma grande quantidade de *gaudebilleaux*. *Gaudebilleaux* são tripas gordas de *coiraux*. *Coiraux* são bois engordados em cochos e prados *guimaulx*. Prados *guimaulx* são aqueles que dão duas colheitas por ano. Desses bois cevados haviam matado trezentos e sessenta e sete mil e quatorze, para serem salgados na terça-feira gorda, a fim de que na primavera tivessem carne em abundância, para, no início dos repastos, fazer a devida comemoração de salgados, para melhor gozar o vinho."*

O motivo dominante desse extrato é a generosa abundância material e corporal, que vem ao mundo e cresce. Todas as imagens lhe estão subordinadas. Antes de mais nada, o acontecimento descrito está ligado desde o começo ao parto de Gargamelle: ele constitui a circunstância e a tela de fundo do nascimento de Gargantua. Desde a primeira proposição, o autor maldiz os que se recusarão a crê-lo. Se, por um lado, essa maldição corta a narração, por outro, prepara a transição. Ela nos introduz diretamente na zona do "baixo" material e corporal: "[...] se não o crerdes, que o traseiro vos caia!"

O parto de Gargamelle começou exatamente dessa maneira: "o traseiro caiu-lhe" por ter comido um excesso de tripas, isto é, de intestinos, miúdos de bois bem nutridos. Os *intestinos e as entranhas*,

* *Obras*, Pléiade, p. 14-15; Livro de bolso, vol. II, p. 55.

com toda a riqueza de sua significação e de suas relações, *são as imagens capitais, primordiais de todo o episódio*. No extrato citado, são apresentados como um prato, os *gaudebilleaux* ou tripas gordas. O parto e a queda do traseiro, em seguida a um banquete copioso, ligam desde o começo o *ventre comido ao ventre que come*. As fronteiras entre o corpo comido dos animais e o corpo devorador do homem se atenuam, quase se anulam. Os corpos se encavalgam e começam a fundir-se numa espécie de *imagem grotesca única do universo devorado-devorador*. Uma atmosfera corporal única e densa se cria, a das *grandes entranhas*, onde se realizam os principais atos de nosso episódio: o comer, a queda do traseiro, o parto.

O motivo da produtividade e do crescimento, introduzido desde o começo pelo “parto” de Gargamelle, desenvolve-se em seguida com as imagens que figuram a abundância e a plenitude dos bens materiais: gordas tripas de bois especialmente nutridos em prados especiais que produzem relva duas vezes por ano; o número dos bois abatidos é astronômico: 367.014, a palavra *gras* (gordo) e seus derivados se empregam quatro vezes nas três linhas (“*grosses, engressez, gras, gras*”). A matança dos bois é destinada a ter carne “em abundância” para a primavera.

O motivo da profusão dos bens materiais está associado ao *mardi gras* (terça-feira gorda), dias em que se deve fazer o salgamento da carne; ora, a terça-feira gorda é o dia do carnaval. A atmosfera carnavalesca impregna todo o episódio, amarra com um único nó grotesco a matança, o esquartejamento e o destripamento do gado, a vida corporal, a abundância, a gordura, o festim, as licenças joviais e finalmente o parto.

No fim dessa passagem, figura um rebaixamento tipicamente grotesco, a “comemoração dos salgados”. Os salgados, ou prato suplementar à refeição, são designados pelo termo litúrgico de “comemoração”, ou breve prece no começo da missa a um santo que não é o do dia; o que significa de fato prece suplementar extraordinária. Assim, esse episódio contém uma alusão direta à liturgia.

Notemos, enfim, a particularidade estilística essencial da passagem: a primeira parte é uma espécie de cadeia, cujos elos se entrelaçam sucessivamente: o mesmo termo termina uma proposição e começa a outra. Essa construção intensifica a impressão de concentração e de densidade, de unidade indissolúvel desse universo de gordura, carne, tripas gordas, de crescimento e de parturição.

Examinemos a seqüência. Como as tripas do gado abatido não se conservam, Grandgousier convida para o banquete toda a população dos arredores.

“Para isso convidaram todos os cidadãos de Sainnais, de Suillé, de Roche Clermaud, de Vaugaudray, sem esquecer Coudray Montpen-

sier, Gué de Vede e outros vizinhos, todos bons bebedores, bons companheiros, e hábeis jogadores de boliche.”*

Assim, o banquete tem um caráter muito amplo, quase universal (não se deve esquecer que haviam matado 367.014 bois). É a “boa mesa”. A alegria natural dos cidadãos das vizinhanças que aceitaram o convite de Grandgousier é bastante curiosa. A última expressão empregada para qualificá-los é “hábeis jogadores de boliche”. Já sabemos que nessa época a palavra “boliche” tinha um sentido erótico, que é evidentemente o da nossa passagem.

Grandgousier adverte sua mulher dos perigos do abuso das tripas:

“Tem muita vontade de comer merda (diz ele), quem come o envoltório dela. Apesar dessas admoestações, ela comeu dezesseis moios, duas barricas e seis panelas. Oh, que bela matéria fecal devia fermentar nela!”**

Rabelais introduz aqui o motivo dos excrementos, estreitamente ligados, como já dissemos, à idéia das entranhas em geral, e à das tripas bovinas em especial, pois por mais minuciosa que seja a lavagem, elas contêm sempre uma certa proporção de excrementos. As fronteiras entre o corpo devorador e o devorado se apagam novamente: a matéria contida nas tripas do boi serve para a formação da matéria nos intestinos do homem. Os intestinos do animal e do homem parecem encavalgar-se num único nó grotesco e indissolúvel. A última frase do autor que começa pelas palavras “Oh, que bela matéria fecal” traduz maravilhosamente a atmosfera que preside a todo o episódio. Lembremos que no realismo grotesco a imagem dos excrementos era essencialmente a da *matéria alegre*.

“Depois do jantar, todos foram em confusão a Saulsaie, e lá, sobre a relva macia, dançaram ao som das alegres flautas e doces cornamusas, tão alegremente que era um celestial passatempo vê-los assim farrear.”***

Esses divertimentos carnavalescos nos prados se confundem com todas as outras imagens do episódio. Repetimos, na atmosfera da terça-feira gorda, a alegria, as danças e a música estão perfeitamente concordes com a matança do gado, os corpos esquartejados, as entranhas, os excrementos e outros elementos do “baixo” material e corporal.

A fim de compreender não apenas o livro de Rabelais, mas ainda esse episódio em especial, é indispensável voltar as costas aos tópicos restritos e empobrecidos da nossa época, que estão longe de enquadrar-se dentro das grandes linhas da literatura e da arte do passado. O

* Em todo o episódio, portanto, a descrição dos convidados se faz no plano material e corporal.

** *Obras*, Pléiade, p. 15; Livro de bolso, vol. II, p. 57.

*** *Ibid.*, p. 16; Livro de bolso, vol. II, p. 57.

que é particularmente inadmissível no caso, é a modernização das imagens de Rabelais, sua redução às noções diferenciadas, reduzidas e monocórdias que dominam atualmente no sistema de pensamento. No realismo grotesco e em Rabelais os excrementos, por exemplo, não tinham a significação banal, estritamente fisiológica que se lhes atribui hoje. Eram, ao contrário, considerados como um elemento essencial na vida do corpo e da terra, na luta entre a vida e a morte, contribuía para a sensação aguda que o homem tinha da sua materialidade, da sua corporalidade, indissoluvelmente ligadas à vida da terra.

É por isso que não pode haver em Rabelais nem “naturalismo grosseiro”, nem “atitude fisiológica” nem pornografia. A fim de compreendê-lo, é preciso lê-lo com os olhos dos seus contemporâneos e contra o fundo da tradição milenar que ele representa. Então, a história do parto de Gargamelle aparecerá como um drama elevado e alegre, simultaneamente do corpo e da terra.

O quinto capítulo que relata os famosos “Ditos dos embriagados” é um *symposium* carnavalesco. Nenhuma seqüência lógica, nenhuma idéia ou problema abstrato de conjunto aparece nele (como nos simpósios clássicos). E, no entanto, ele possui uma profunda unidade interna: é um jogo de rebaixamentos grotesco e único, intencional até nos mínimos detalhes. Quase todas as réplicas constituem fórmulas de ordem religiosa, litúrgica, filosófica, jurídica, ou de parábolas tiradas das Sagradas Escrituras e aplicadas à bebida e à comida. Os ditos referem-se de fato a dois assuntos: as tripas de boi engolidas e o vinho que as rega, e esse “baixo” material e corporal aparece travestido em figuras e fórmulas do “alto” sagrado e espiritual.

É importante sublinhar especialmente como o autor joga com a *imagem do ventre*, das entranhas. Um dos bêbados diz:

“Eu lavaria de bom grado as tripas dessa vitela que preparei hoje de manhã.”*

“Preparar” tem um sentido especial no vocabulário dos carneiros e dos livros de cozinha: o de despedaçar o animal. Assim, em “essa vitela que preparei hoje de manhã”, “vitela” refere-se antes de mais nada ao bêbado que fala, que se preparou naquela manhã, mas também à vitela que de manhã foi despedaçada, destripada e que ele comeu. “As tripas” são ao mesmo tempo as do bêbado que ele gostaria de lavar com vinho e as da vitela que ele comeu.

Eis aqui uma outra réplica com a mesma estrutura:

“Quereis mandar algo para lavar no rio? Este aqui vai lavar as tripas.”**

* *Obras*, Pléiade, p. 18; Livro de bolso, vol. II, p. 61.

** *Obras*, Pléiade, p. 18; Livro de bolso, vol. II, p. 75.

“As tripas” têm um duplo sentido: as tripas *devoradoras* do embriagado e as tripas *devoradas* do boi. As fronteiras entre o corpo devorador do homem e o corpo devorado do animal apagam-se continuamente.

As *entranhas* de Gargamelle parturiente é que se tornam a principal personagem do capítulo VI.

Vejamos o começo do parto:

“Pouco tempo depois, ela começou a suspirar, a lamentar-se e a chorar. Logo acorreram muitas parteiras de todos os lados e, tateando-a por baixo, encontraram algumas pelancas muito repugnantes e pensaram que era a criança; mas era o traseiro que lhe escapava por causa do amolecimento do intestino reto — o qual chamais a tripa do cu — por ter comido bucho demais, como já declaramos acima.”*

A anatomia do “baixo” corporal é descrita no sentido próprio. O nó grotesco é ainda mais cerrado: o *intestino reto “escapado”*, as *tripas bovinas comidas*, as *entranhas que parem* (o intestino é confundido com a criança), tudo isso está indissolivelmente ligado nesse trecho.

A parteira dá então à parturiente um adstringente muito ativo:

“Por esse inconveniente fizeram relaxar os cotilédones, da matriz, pelos quais saltou a criança, e subiu pela veia cava e, atravessando o diafragma até acima das espáduas (onde a dita veia se parte em dois), tomou o caminho à esquerda e saiu pela orelha esquerda.

“Assim que nasceu, não chorou como as outras crianças: ‘Buá! buá!’, mas gritou em voz alta: ‘A beber! a beber! a beber!’ como se convidasse toda a gente a beber, de tal forma que se ouviu em toda a comarca de Beusse e de Bibaroys.”**

A descrição anatômica termina com um nascimento inesperado e perfeitamente carnavalesco pela orelha esquerda. A criança se dirige *para o alto* e não *para baixo*: é uma inversão carnavalesca típica. O primeiro grito do recém-nascido convidando a beber também o é.

Tiremos agora algumas conclusões da nossa análise.

Todas as imagens do episódio desenvolvem o tema da *própria festa*: a matança, o destripamento e o esquartejamento dos bois; depois de terem aparecido na descrição do festim (consumpção do corpo despedaçado), elas deslizam insensivelmente para a análise anatômica das *entranhas* da parturiente. Assim o autor cria com uma arte admirável a atmosfera excepcionalmente densa de corpo único e compacto no qual se apagam propositadamente todas as fronteiras entre os corpos dos animais e os dos homens, entre as tripas devoradoras e as devoradas.

* *Ibid.*, p. 22-23.

** *Obras*, Pléiade, p. 23; Livro de bolso, vol. II, p. 73-75.

Por outro lado, *as tripas devoradas-devoradoras são associadas às entranhas da parturiente*. Isso dá uma *imagem autenticamente grotesca de vida corporal única supra-individual: as grandes entranhas devoradoras — devoradas — parindo — paridas*.

Mas, evidentemente, trata-se de uma vida corporal supra-individual, e não “animal” ou “biológica”. Através das entranhas devoradoras parturientes de Gargamelle, percebe-se o seio da terra que absorve e dá à luz, assim como o corpo popular em estado de perpétuo renascimento. Gargantua, o Hércules francês, é assim dado à luz.

Nesse episódio, como em todos os outros, o princípio corporal alegre, superabundante, vitorioso, opõe-se à seriedade medieval que encarna o medo e a opressão com os seus métodos de pensamentos *assustadores e assustados*. O nosso episódio termina, assim como o Prólogo de *Pantagruel*, com um travesti alegre e livre dos métodos medievais de fé e convicção:

“Eu me pergunto se vós credes em tão estranho nascimento. Se não o credes, não me importa, mas um homem de bem, um homem de bom senso, crê sempre no que lhe dizem e no que encontra escrito.” (O autor cita em seguida Salomão e São Paulo — M.B.). “[Por que não o crerieis? Porque (dizeis vós) não tem nenhuma aparência de verdade. E eu vos digo que por essa única causa vós deveis crê-lo em perfeita fé. Pois os sorbonistas dizem que fé é argumento das coisas sem nenhuma aparência de verdade.]” Isso é contra a nossa lei, a nossa fé, contra a razão, contra a Sagrada Escritura? De minha parte, eu não encontro nada escrito nas biblias santas que seja contra isso. Mas, se a vontade de Deus tivesse sido tal, diríeis que não o poderia fazer? Ah, por favor, não embarafusteis jamais em vossos espíritos esses vãos pensamentos, pois eu vos digo que a Deus nada é impossível e, se ele quisesse, as mulheres teriam de agora em diante suas crianças pela orelha.”**

Para apoiar os seus argumentos, o autor cita diversos casos de nascimento sobrenatural relatados pela mitologia antiga e as lendas da Idade Média.

Todo esse trecho é um admirável travesti paródico, tanto da doutrina medieval da fé como dos métodos de defesa e propagação desta última: através de referências às autoridades sagradas, de intimidação, provocação, ameaça, da acusação de heresia, etc. A atmosfera densa de alegre princípio corporal que preside a todo o episódio, prepara o destronamento carnavalesco da doutrina da fé, como um desmentido das coisas que jamais se viram.

* O trecho entre colchetes é uma variante da primeira edição; *Obras*, Pléiade, p. 23; Livro de bolso, vol. II, p. 75 e variante, p. 74.

** *Obras*, Pléiade, p. 24; Livro de bolso, vol. II, p. 75.

A guerra picrocholina, episódio de primeiro plano de *Gargantua*, desenrola-se em meio a uma outra festa agrícola, a vindima, que ocupava um lugar muito importante na vida da França; durante a vindima, as administrações fechavam, os tribunais não se reuniam, toda a gente trabalhava nas vinhas. Era uma recreação gigantesca que descansava de todas as preocupações e assuntos exteriores ao vinho. Todos os acontecimentos e fatos da guerra picrocholina se desenrolam nesse ambiente de vindima.

Seu motivo é o conflito entre os pastores de Seuillé que guardam as vinhas maduras e os fogaceiros de Lerné que trazem o seu carregamento de fogaças à cidade. Os pastores gostariam muito de comer pela manhã fogaças de passas (alimento que, entre outras, tem a vantagem de limpar bem os intestinos). Mas os fogaceiros recusam-se a vender-lhes a sua mercadoria e insultam grandemente os pastores. Acabam lutando. Vinho e pão (uva e fogaça) são uma associação litúrgica que constitui aqui o objeto de um travesti degradante (a sua propriedade é provocar a diarreia).

O primeiro grande episódio da guerra, a defesa dos muros da abadia por frei Jean, contém também uma alusão disfarçada à comunhão. Já vimos antes como o sangue se transformava em vinho, e que a imagem do cruel combate continha a idéia de vindima. No folclore dos vindimadores franceses, a "vindima" associa-se à personagem "Bom Tempo", marido da "Mãe Louca". Bom Tempo marca *o fim dos maus tempos e a vinda da paz universal*. É por isso que Rabelais coloca na atmosfera da vindima o tema da vitória do trabalho pacífico e da abundância sobre a guerra e a destruição: é o tema principal de todo o episódio e da guerra picrocholina.¹⁴

Assim, a atmosfera da vindima penetra na segunda parte de *Gargantua* e organiza o seu sistema de imagens, da mesma forma que a primeira parte (o nascimento de Gargantua) estava impregnada pela festa da matança e do carnaval. Todo o volume mergulha numa atmosfera concreta de festa popular.¹⁵

¹⁴ As duas figuras da festa popular da vindima é que determinaram todo o caráter do episódio: Bom Tempo (que personifica a vitória final da paz e do bem-estar do povo, a abundância) e sua mulher, Mãe Louca. A passagem inteira adquire dessa forma o estilo de uma farsa carnavalesca.

¹⁵ Na sua tradução livre, Fischart acentua exageradamente o ambiente festivo e ilumina-o com o espírito da teoria grobianista. Grandgousier é um fanático amante de todas as festas, que constituem ocasião de festejar mas também de bancar o bolo. Segue-se uma longa enumeração das festas alemãs do século XVI: São Martinho, carnaval, festa de consagração da igreja, feira, batismo, etc. As festas sucedem-se sem interrupção, de forma que para Grandgousier o ano não passa de uma longa festa contínua. Para Fischart, o moralista, as festas são apenas o pretexto para a glotonaria e a ociosidade. Esse julgamento contradiz profundamente a idéia de Rabelais. Além disso, Fischart adota sempre uma atitude ambígua em relação às festas.

Em *Pantagruel*, segundo livro da história, outros episódios tratam do tema da festa. O ano de 1532, aquele em que Rabelais escreve o livro, foi declarado pelo papa Clemente VII ano de jubileu extraordinário. Em anos assim, algumas igrejas obtinham o direito de vender todos os perdões papais. Encontramos um episódio diretamente ligado a essa circunstância.

Desejoso de acertar os seus negócios, Panurge corre as igrejas a fim de comprar perdões mas, de cada vez que ele recupera na bandeja o troco de sua pretensamente valiosa peça, ele se reembolsa "ao cêntuplo", porque ele coloca no imperativo "Recebe o cêntuplo" a fórmula evangélica "Receberás o cêntuplo"; ele toma, portanto, cem pratas por cada uma que dá. Esse episódio torna-se assim um travesti paródico do tema do perdão jubilar e do texto do Evangelho.

Encontra-se em *Pantagruel* um episódio que conta como Panurge se apaixonou por uma alta dama de Paris, como a dita dama o recusou e de que maneira ele se vingou dela com grande engenhosidade. Panurge realiza a sua vingança no dia da festa do Corpo de Deus. Rabelais entrega-se a uma paródia absolutamente prodigiosa, descrevendo uma procissão de 600.014 cães que seguem a eleita de Panurge e mijam sobre ela, pois aquele semeara sobre o manto da dama os órgãos picados de uma cadela no cio.

Esse travesti da procissão religiosa do dia de *Corpus Christi* só é monstruosamente surpreendente e profanador à primeira vista. A história dessa festa na França e no estrangeiro (sobretudo na Espanha) revela-nos que imagens grotescas do corpo, extremamente licenciosas, eram nessa ocasião moeda corrente, consagradas pela tradição. Pode-se mesmo dizer que a imagem do corpo, no seu aspecto grotesco, dominava na parte popular da festa e criava uma atmosfera corporal específica. Assim, as encarnações tradicionais do corpo grotesco figuravam obrigatoriamente na procissão solene: monstro (mistura de traços cósmicos, animais e humanos) levando no seu dorso a "pecadora de Babilônia",¹⁶ gigantes da tradição popular, mouros e negros (desvios grotescos em relação ao corpo normal), multidão de jovens executando danças eminentemente sensuais (na Espanha, por exemplo, uma sarabanda quase indecente); depois dessas efígies, vinha o clero carregando a hóstia; no fim do cortejo, avançam carros decorados, com comediantes fantasiados, e essa festa chamava-se na Espanha "festa dos carros" (*fiesta de los carros*).^a

¹⁶ O corpo do monstro misturado ao da pecadora sentada sobre o seu dorso é na verdade o equivalente das entranhas devoradoras-devoradas-parturientes da "festa da matança".

^a Uma descrição minuciosa da festa de *Corpus Christi* em Lisboa no século XIV encontra-se no romance de Alexandre Herculano *O Monge de Cister*, vol. II, cap. "A Procissão de Corpus". (Na edição de Lisboa, Livr. Bertrand, 1978, às p. 75 e seguintes.)

Assim, essa procissão tradicional nitidamente carnavalesca apresentava uma predileção marcada pela representação do corpo. Na Espanha, faziam-se espetáculos dramáticos especiais em honra da festa, os *Autos sacramentales*. Podemos imaginar a sua natureza a partir das peças de Lope de Vega que conhecemos. Os aspectos de cômico grotesco predominam aí de tal forma que se introduzem na parte séria. Elas contêm numerosos travestis paródicos dos motivos antigos e cristãos, inclusive o da procissão religiosa.

Podemos dizer, à guisa de conclusão, que a parte pública e popular da festa era, em certa medida, um drama satírico que travestia o rito religioso do Corpo de Deus (a hóstia).¹⁷

À luz desses fatos, a paródia de Rabelais não parece mais tão surpreendente nem monstruosa. Ela apenas desenvolve todos os elementos do drama satírico que já existiam nas imagens tradicionais da festa: a do monstro trazendo ao dorso uma pecadora, os gigantes e os negros, os movimentos indecentes da dança, etc. É verdade que Rabelais narra o fato de uma maneira tão audaciosa quanto consciente. Nesse ambiente de drama satírico, nem a imagem dos cães urinando, nem os detalhes relativos à cadela no cio devem espantar-nos. Recordemos também o caráter ambivalente da rega pela urina, a idéia de fecundidade e de potência sexual que ela contém. Não é à toa que Rabelais nos explica que os cães fizeram um regato com a sua urina, o qual passou em Saint-Victor, e do qual se serviu Gobelin para tingir os seus tecidos.

Todos os episódios que examinamos até aqui, estão diretamente ligados a festas específicas (matança do gado, vindima, perdão jubilar, festa do Corpo de Deus). O tema da festa exerce assim uma influência determinada sobre a organização das suas imagens. Mas há no livro de Rabelais algo mais do que o reflexo direto de folguedos precisos sobre os acontecimentos. Numerosas alusões a certas festas salpicam o conjunto do livro: São Valentim, a feira de Niort para a qual Villon prepara a sua diabrura, o carnaval em Avignon, durante o qual os bacharéis jogam dados, o carnaval de Lyon com o seu alegre espantalho de Maschecroûte-le-Glutton, etc.

Ao seguir em *Pantagruel* o périplo de seu herói nas universidades da França, Rabelais debruça-se muito especialmente sobre os divertimentos e jogos recreativos dos estudantes e bacharéis.

Os jogos de toda espécie (desde os jogos de baralho até os esportivos), as predições, adivinhações e augúrios de todo tipo ocupavam um lugar preponderante na parte popular e pública da festa. Esses fenômenos, estreitamente ligados à atmosfera da festa popular, têm um

¹⁷ Como já dissemos, o drama satírico da Antigüidade era o *do corpo e da vida corporal*. Monstros e gigantes tinham nele um papel considerável.

papel essencial na obra de Rabelais. Basta observar que todo o Terceiro Livro nada mais é do que uma longa série das adivinhações de Panurge a respeito de sua prometida, isto é, de sua futura esposa. Convém, portanto, deter-nos aqui um momento.

Examinemos, para começar, os diversos jogos. O capítulo XXII de *Gargantua* contém a célebre lista de jogos aos quais se entregava o jovem herói quando se levantava da mesa. Na edição canônica (1542), são enumerados duzentos e dezessete nomes: múltiplos jogos de cartas, de salão e de mesa, mais toda uma série de jogos ao ar livre.

Essa célebre enumeração devia ter grandes repercussões. Fischart, primeiro tradutor alemão, alonga-a ainda, acrescentando trezentos e setenta e dois nomes de jogos de baralho e canções de dança alemães.

Thomas Urquhart faz a mesma coisa com os jogos ingleses. A versão holandesa de *Gargantua* (1682) por sua vez dá um colorido nacional à lista, mencionando sessenta e três jogos tipicamente neerlandeses. Assim, nos diferentes países, a lista devia despertar o interesse pelos jogos nacionais. A versão holandesa foi o ponto de partida do mais amplo estudo folclórico sobre os jogos infantis do mundo: a obra em oito volumes de Kokke e Teylerlinck, *Jogos e divertimentos infantis nos Países Baixos* (1902-1908).

O interesse que Rabelais manifesta pelos jogos não é evidentemente fortuito; partilha-o com toda a sua época. Com efeito, os jogos estavam ligados por um sólido elo, não apenas exterior, mas ainda interior à parte popular e pública da festa.

Além dessa lista, Rabelais utiliza amplamente o rico vocabulário dos jogos, de onde extrai metáforas e comparações. É essa fonte que lhe fornece certas metáforas eróticas (por exemplo a expressão "jogadores de boliche"), toda uma série de figuras expressivas para traduzir a sorte ou o azar (por exemplo, "*c'est bien rentré de picques!*")^a etc. É preciso assinalar que a linguagem popular contava um grande número de expressões dessa origem.

Dois importantes episódios do livro de Rabelais são construídos sobre imagens de jogo. O primeiro, o "Enigma em profecia", termina o Primeiro Livro (*Gargantua*). O autor desse poema é sem dúvida Mellin de Saint-Gelais. Não é à toa, contudo, que Rabelais o reproduziu no seu livro: está profundamente ligado ao seu sistema de imagens. A sua análise nos permitirá descobrir vários aspectos novos e essenciais desse sistema.

^a Sentido literal: sair com o naipe de espadas. Fig.: interromper a conversa com um aparte descabido.

Dois elementos estão estreitamente mesclados no “Enigma em profecia”, a *representação profética paródica do devir histórico e as imagens tomadas ao jogo da péla*. Essa relação está longe de ser fortuita: ela faz aparecer uma concepção *carnavalesca do processo histórico* visto como um *jogo*, idéia muito característica da época.

Mellin de Saint-Gelais é o autor de um outro breve poema no qual a luta pela posse da Itália, que envolve Francisco I, o papa Clemente VII e Carlos V, é descrita como uma partida de *jeu de prime*,^a jogo de cartas muito em voga na época. A situação política, a distribuição das forças, as vantagens e fraquezas dos diferentes soberanos são transpostas com grande precisão para os termos do *jeu de prime*.

A *Antologia de poesia francesa* de Jean Longy e Vincent Certain contém um pequeno poema que narra, em tom grave, as vicissitudes dos destinos históricos, o mal e as calamidades que reinam sobre a terra. Na realidade, essas vicissitudes e calamidades concernem ao jogo, não à vida terrestre ou à história. Num estilo elevado e enigmático, o autor descreve uma partida de boliche. Observemos que aqui, ao contrário da poesia de Mellin de Saint-Gelais, não é a realidade histórica que é descrita com as imagens do jogo, mas a partida de boliche é que o é, por intermédio das figuras nobres da vida terrestre, com suas vicissitudes e seus males. Essa permutação original dos sistemas — uma espécie de jogo sobre o jogo — faz com que o desenlace dessa sombria poesia dê, para grande surpresa do leitor, uma sensação de *alegria e de alívio*. É esse também o caso, como veremos, do “Enigma em profecia” de Rabelais.

Des Périers escreveu igualmente um poema desse gênero, intitulado “Profecia — A. Guynet Thibault. Lyonnois” e que descreve o destino de “três camaradas” sob uma forma profética; ora, esses camaradas não passam afinal de três ossinhos.

No tempo de Rabelais, esses enigmas em profecia estavam tão difundidos que Thomas Sébillet lhes consagra um capítulo especial da sua *Arte Poética*¹⁸ (cap. XI, “Sobre o enigma”). Eles são extremamente característicos do pensamento artístico e ideológico da época. Os problemas difíceis e temíveis, sérios e importantes são transpostos para o registro alegre e ligeiro, dos tons menores aos tons maiores. Têm todos um desenlace que produz alegria e alívio. Os mistérios e enigmas do mundo e dos tempos futuros não são sombrios nem temíveis, mas joviais e ligeiros. Não se trata evidentemente de afirmações filosóficas, mas da direção que o pensamento artístico e ideoló-

^a “Primeira”, jogo popular no século XVI, mencionado por Shakespeare, que se joga com quatro cartas. Ganha quem tem primeiro as quatro cartas, uma de cada naipe.

¹⁸ Cf. Thomas Sébillet, *Art poétique françois*, 1548 (reeditado por F. Gaiffe, Paris, 1910).

gico toma, no seu esforço de perceber o mundo em tons novos, de abordá-lo não como um sombrio mistério, mas como um jovial drama satírico.

A outra face desse gênero é a profecia paródica, igualmente muito difundida no tempo de Rabelais, em que, naturalmente, as predições sérias eram também muito apreciadas. A luta que opôs Carlos V a Francisco I deu origem a uma quantidade astronômica de predições históricas e políticas das mais diversas. Muitas delas diziam respeito aos movimentos religiosos e às guerras. Na maior parte dos casos, tinham um caráter sombrio e escatológico. Havia ainda uma multidão de predições astrológicas ordinárias. Editavam-se periodicamente "prognósticos" a preços baixos, espécie de calendários, como os *Prognósticos dos lavradores*,¹⁹ antologia de predições sobre o tempo e a agricultura. Ao lado dessa literatura séria, redigiam-se obras paródicas que gozavam de um sucesso e de uma popularidade monstruosos. As mais conhecidas eram *O grande prognóstico*,²⁰ *O prognóstico de Frère Tybaut*,²¹ *O novo prognóstico*,²² etc.

Essas obras, tipicamente recreativas, populares, dirigem-se não apenas (e menos) contra a credulidade e a confiança ingênua em todos os gêneros de predições e profecias sérias, mas principalmente contra o seu tom, sua maneira de ver e de interpretar a vida, a história, o tempo. Os gracejos e a alegria opõem-se às idéias sombrias e sérias; o ordinário e o cotidiano, ao imprevisto e ao estranho; as coisas materiais e corporais, às idéias abstratas e elevadas. O objetivo essencial dos autores anônimos que compuseram esses prognósticos, era colorir o tempo e o futuro com outra cor e enfatizar os elementos materiais e corporais da vida. Utilizavam freqüentemente as imagens da festa popular para caracterizar o tempo e as mudanças históricas.

É nesse mesmo espírito carnavalesco que está escrita a *Pantagrueline prognostication*. Encontramos nesse curto texto imagens materiais e corporais: "o toucinho evitará as ervilhas na Quaresma; o ventre irá adiante; o cu assentar-se-á primeiro; não se poderá encontrar a fava no bolo dos Reis"; e imagens de jogo: "o dado não dirá o que se quer por mais que você o lisonjeie, e não virá freqüentemente a oportunidade que se pede."*

No Capítulo V, Rabelais, parodiando as predições astrológicas, começa por democratizá-las. Ele considera uma grande loucura pensar

¹⁹ *Prognostication des laboureurs*, reed. por A. de Montaiglon na sua *Antologia de poesias francesas dos séculos XV e XVI*, t. II.

²⁰ *La grande pronostication*, reed., op. cit., t. IV. É possível que a *Grande et vraye pronostication nouvelle* seja de Rabelais.

²¹ *La pronostication Frère Tybaut*, *ibid.*, t. XIII.

²² *La pronostication nouvelle*, *ibid.*, t. XII.

* Obras, Pléiade, p. 899; Livro de bolso, vol. V, p. 477.

que haja astros para os reis, papas e grandes senhores, e para os grandes acontecimentos deste mundo.

Segundo Rabelais, deve-se ler nos astros a sorte das pessoas de baixo estado. É uma espécie de destronamento das estrelas, às quais se retiram as vestimentas dos destinos reais.

A *Pantagrueline prognostication* contém uma descrição particularmente "carnavalesca" do carnaval:

"Uma parte do mundo se fantasiará para enganar a outra, e correrão pelo meio das ruas como loucos e insensatos; nunca se viu uma tal desordem na Natureza."*

Temos diante dos olhos, numa escala reduzida, o "Enigma em profecia" de *Gargantua*. A catástrofe social histórica, o cataclisma natural não são mais que o carnaval com suas máscaras e sua desordem em plena rua.

O gênero das profecias paródicas é puramente carnavalesco, essencialmente ligado ao tempo, ao novo ano, às predições e à decifração dos enigmas, ao casamento, ao nascimento, à virilidade. Por esse motivo beber, comer, a vida material e corporal, as imagens do jogo têm aí um papel tão importante.

O jogo está estreitamente ligado ao tempo e ao futuro. Não é à toa que os instrumentos do jogo, cartas e dados, servem igualmente para predizer a sorte, isto é, para conhecer o futuro. Não é necessário estender-se sobre as velhas raízes genéticas das imagens de festa e de jogo: o importante não é o seu longínquo parentesco, mas o *sentido próximo* que essas imagens têm e que era percebido e compreendido na época de Rabelais. Os contemporâneos tinham uma consciência aguda do universalismo das imagens do jogo, da sua relação com o tempo e o futuro, o destino, o poder de Estado, o seu valor de concepção do mundo. Era assim que se interpretavam as figuras do jogo de xadrez, as figuras e cores das cartas de baralho e também os dados. Os reis e rainhas das festas eram muitas vezes escolhidos num lance de dados, e o melhor lance era denominado *basilicus* ou real. Via-se nas imagens dos jogos uma espécie de fórmula concentrada e universalista da vida e do processo histórico; felicidade — infelicidade, ascensão — queda, aquisição — perda, coroamento — destronamento. Uma vida em miniatura desenvolvia-se nos jogos (traduzida na linguagem dos símbolos convencionais), de forma muito direta. Ao mesmo tempo, o jogo fazia o homem sair dos trilhos da vida comum, liberava-o das suas leis e regras, substituíam as convenções correntes outras convenções mais densas, alegres e ligeiras. Isso vale não apenas para as cartas, dados e xadrez, mas igualmente para todos os outros jogos, inclusive os esportivos (boliche, pelota) e infantis.

* *Ibid.*, Pléiade, p. 899; Livro de bolso, vol. V, p. 479.

Esses diferentes jogos não estavam delimitados uns dos outros pelas fronteiras estritas que seriam traçadas mais tarde. Vimos que as imagens dos jogos de cartas representavam os acontecimentos de importância mundial (luta pela conquista da Itália em Saint-Gelais); as do jogo de boliche preenchiam funções análogas (na antologia de Longy e Certain), e as do jogo dos ossinhos (em Des Périers); no "Enigma em profecia", é o jogo da pelota que assume esse papel. No *Sonho de Polífilo*,^a Francesco Colonna descreve uma partida de xadrez; as figuras são personagens vivas que vestiram a roupa adequada. O jogo de xadrez se transforma de um lado numa mascarada carnavalesca, e do outro em uma imagem não menos carnavalesca de acontecimentos militares e políticos. Essa partida de xadrez é retomada no Quinto Livro, provavelmente a partir de esboços do autor, que conhecia o *Sonho de Polífilo* (encontram-se alusões no *Gargantua*).

Essa concepção particular do jogo tal como ela existia na época de Rabelais deve ser rigorosamente levada em consideração. O jogo não se tornara ainda um simples fato da vida cotidiana, carregado de um matiz pejorativo. Conservava ainda o seu valor de concepção do mundo. É preciso notar que, da mesma forma que os humanistas da sua época, Rabelais conhecia muito bem as idéias da Antigüidade sobre o jogo, que o elevaram acima do nível de um banal passatempo. Por essa razão Ponocrates não o exclui do número das ocupações do jovem Gargantua. Quando o tempo estava chuvoso,

[...] "estudavam a arte da pintura e da escultura, ou punham em uso novamente o antigo jogo dos ossinhos,"^b tal como o descreveu Leonicus²³ e como o joga nosso bom amigo Lascaris. Enquanto jogavam, reviam as passagens dos autores antigos nas quais se fazia menção àquele jogo ou dele se dava alguma metáfora."*

O jogo dos ossinhos, nomeado após a pintura e a escultura, acompanha a leitura dos autores antigos. Isso nos revela um outro aspecto, ou seja, o humanista, dessa concepção dos jogos na época de Rabelais.

^a Trata-se da importantíssima obra renascentista, *Hypnerotomachia Poliphili*, editada em Veneza por Aldo Manúcio em 1499, considerado o mais belo livro quinhentista. Exerceu influência decisiva na voga hieroglífica e emblemática do Renascimento.

^b Jogo dos ossinhos, dos tavas (esp. *tabas*), ou dos astrágalos. Popular na Grécia e em Roma, jogava-se com os ossos dos pés de carneiro. Uma variante é o jogo das pedrinhas. No Rio Grande do Sul, conserva-se com o nome de "jogo do osso".

²³ O humanista italiano Nicolaus Leonicus, contemporâneo de Rabelais, publicara em Lyon em 1532 um diálogo sobre o jogo dos ossinhos.

* *Obras*, Pléiade, p. 76; Livro de bolso, vol. II, p. 207.

Além disso, quando se julgam as imagens do jogo no contexto rabelaisiano, não se deve jamais apreciá-las do ponto de vista das concepções mais recentes aparecidas nos séculos posteriores. A sorte das imagens do jogo assemelha-se parcialmente à das grosserias e das obscenidades. Entrando na vida privada e cotidiana, elas perderam as suas relações universalistas, degeneraram, deixaram de ser o que eram no século XVI. Os românticos tentaram restaurá-las na literatura (como as imagens do carnaval) mas, por causa das suas concepções subjetivistas limitadas ao destino individual,²⁴ a sua tonalidade é totalmente diferente: as imagens de jogo ressoam habitualmente nos tons menores.

O que acabamos de dizer explicará porque as imagens do jogo, da profecia (paródica), dos enigmas e das imagens da festa popular se reúnem num todo orgânico único pelo seu sentido e seu estilo. O seu denominador comum é o *tempo alegre*. Elas contribuem para transformar o sombrio escatologismo da Idade Média em um "alegre espantalho". Elas humanizam o processo histórico, preparam um conhecimento lúcido e ousado dele. No "Enigma em profecia", os acontecimentos históricos são descritos, graças a todas essas formas (jogos, profecias, enigmas), no seu aspecto carnavalesco. Detenhamo-nos um pouco nesse trecho.

Se as predições pelos corpos celestes ou pela divina potência são possíveis, diz o autor, ele se compromete a predizer os acontecimentos do próximo inverno:

Aparecerá uma espécie de homens
Cansados do repouso e fartos da paz

que semearão problemas e discórdia entre amigos e parentes, dividirão as pessoas em partidos, levantarão os filhos contra seus pais; a ordem será destruída, as diferenças sociais apagadas, os inferiores perderão todo o respeito pelos superiores.

Que nenhuma história, onde estão as grandes maravilhas,
Fez relato de emoções parecidas.*

Sublinhemos nesse quadro das catástrofes iminentes o naufrágio total da hierarquia estabelecida, social, política e familiar. A impressão que fica é a de um verdadeiro cataclisma social, político e moral.

²⁴ Nossa tese estende-se — com certas reservas — às imagens do jogo em Lermontov (*Mascarada, Chitos e Louguine, Kaznatcheicha, o fatalista*). As imagens do jogo têm um caráter muito especial em Dostoiévski (*O jogador, O adolescente*).

* *Obras*, Pléiade, p. 162; Livro de bolso, vol. II, p. 437.

A catástrofe histórica se desdobra numa catástrofe cósmica. O autor descreve o dilúvio que afogará os homens e um terrível terremoto. Em seguida elevam-se prodigiosas chamas, seguidas finalmente da paz e da alegria. Em imagens extremamente vagas, Rabelais traça primeiramente o quadro do transtorno cósmico e do incêndio que reduz o antigo mundo a cinzas, e depois o da alegria e da renovação: “tempos melhores” sobrevirão depois da catástrofe e da renovação do mundo. Essa imagem está bastante próxima daquela de que já falamos anteriormente: a transformação da pira funerária que queimou o velho mundo em fogueira de banquete.

Gargantua e frei Jean discutem a respeito do sentido do “Enigma em profecia”. O primeiro leva-o muito a sério e aplica-o à realidade histórica do seu tempo; ele prevê não sem dor as perseguições de que serão vítimas os evangelistas. Frei, ao contrário, recusa-se a atribuir-lhe um sentido sério e lúgubre:

“Por São Goderan (diz o monge), essa não é a minha explicação; o estilo é de Merlin o Profeta (trata-se de Mellin de Saint-Gelais. M.B.). Encontraí aí alegorias e entendimentos tão graves quanto quiserdes, e falhareis, vós e toda a gente, como quiserdes. De minha parte, não vejo outro sentido oculto senão uma descrição do jogo da péla em palavras obscuras.”*

Depois ele explica à sua maneira as diferentes imagens: a decadência social e as perturbações são a repartição dos jogadores em equipes, o dilúvio, o suor que escorre em torrentes da sua fronte, o incêndio mundial, a chama do bom fogo junto ao qual se repousa depois da partida, seguido de um banquete onde se divertem todos os jogadores, sobretudo os vencedores. É com as palavras “e boa mesa!” que termina a explicação do irmão Jean, assim como *Gargantua*.**

O segundo grande episódio construído sobre as imagens do jogo é o do velho juiz Bridoye que pronunciava a sentença dos processos, jogando os dados. Bridoye compreendia no sentido próprio a expressão jurídica “*alea judiciorum*” (os acasos dos julgamentos), dando ao primeiro substantivo seu sentido latino de “dados”. Com base nessa metáfora, ele estava persuadido de agir de conformidade com as regras jurídicas em vigor. Compreendia da mesma forma a sentença “*Semper in obscuris minimum est sequimur*”: Sempre nos casos obscuros inclinamo-nos para o mínimo (isto é, as decisões mais prudentes). Portanto, para resolver os casos obscuros, Bridoye utiliza os dados menores, de formato “mínimo”. Em todos os casos que tem que tratar, Bridoye se inspira nessas metáforas. Assim, para confrontar as declarações das testemunhas, ele põe num canto da mesa a

* *Obras*, Pléiade, p. 164; Livro de bolso, vol. II, p. 443.

** *Ibid.*, p. 164; Livro de bolso, vol. II, p. 443.

bolsa do acusado e no outro, a do acusador, e em seguida joga os dados. Enfim, nas mãos de Bridoye, o conjunto do processo se transforma em um mascaramento alegre e paródico, em cujo centro figura o jogo de dados.²⁵

Acabamos de ver alguns episódios (obviamente não os únicos) que tratam das predições e dos jogos. O objetivo artístico essencial dos pastiches das predições, profecias e adivinhações é de destronar o sombrio tempo escatológico das concepções medievais do mundo, de renová-lo no plano material e corporal, de torná-lo terra-a-terra, materializá-lo e transformá-lo num *tempo bom e alegre*. As imagens do jogo preenchem também as mais das vezes essa função. No episódio do juiz Bridoye, elas têm uma outra função suplementar, a de parodiar alegremente os métodos judiciais de estabelecimento da verdade, da mesma forma que os prólogos e vários episódios do romance mascaravam os métodos eclesiásticos e escolásticos de estabelecimento e de propagação da verdade religiosa.

Devemos agora deter-nos especialmente nas adivinhações do Terceiro Livro.

Esse volume é um eco direto da disputa que agitava os espíritos na França e que estava especialmente acesa entre 1542 e 1550. Essa “querela das mulheres” dizia respeito à natureza das mulheres e do casamento. Quase todos os poetas, escritores e filósofos franceses tomavam parte nela, assim como a corte e largos círculos de leitores. O problema não era novo, toda a Idade Média se debruçara sobre ele. O fundo mesmo do problema é bastante complicado, mais ainda do que os especialistas o imaginam.

Distinguem-se na matéria duas opiniões opostas, que se mantêm durante toda a Idade Média e sob o Renascimento.

A primeira, costuma-se dar o nome de “tradição gaulesa”. Essa tendência, que atravessou toda a Idade Média, desenvolve no conjunto opiniões negativas sobre a natureza das mulheres. A segunda, que Abel Lefranc propõe chamar a “tradição idealizante”,²⁶ sublima, ao contrário, a mulher; na época de Rabelais, os “poetas platônicos”, que se inspiravam parcialmente na tradição cortês medieval, partilhavam essa concepção.

Rabelais é um adepto da “tradição gaulesa” que, na época, fora defendida por numerosos autores, notadamente Gratien Du Pont, o qual publicara em 1534 um poema em três livros: *As controvérsias*

²⁵ Não explicamos aqui todo o sentido desse admirável episódio. Apenas nos interessam as imagens do jogo de dados.

²⁶ A querela das mulheres é exposta em detalhe por Abel Lefranc na sua introdução ao Terceiro Livro.

dos sexos masculino e feminino. Na “querela das mulheres”, Rabelais não parecia estar do lado do sexo frágil. Como se explica essa posição?

A “tradição gaulesa” é um fenômeno complexo e interiormente contraditório. De fato, não se trata de uma única tradição, mas de duas. Primeiramente a tradição cômica propriamente popular, e em segundo lugar a tendência ascética do cristianismo medieval. Essa última, que considera a mulher como a encarnação do pecado, a tentação da carne, serviu-se freqüentemente dos materiais e imagens da tradição cômica popular. Por isso os investigadores as unem e confundem. É preciso notar que em numerosas obras da Idade Média hostis à mulher e ao casamento — obras essencialmente enciclopédicas — as duas tendências são mecanicamente reunidas.

Na realidade, a tradição cômica popular e a tendência ascética são profundamente estranhas uma à outra. A primeira não é de forma alguma hostil à mulher e não lhe aplica nenhum julgamento desfavorável. Categorias desse tipo são inaplicáveis ao caso; com efeito, nessa tradição, a mulher liga-se essencialmente ao *baixo* material e corporal: ela é a encarnação do “baixo” ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o *princípio da vida*, o *ventre*. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular.

Mas quando essa base ambivalente dá lugar a uma *pintura de costumes* (*fabliaux*, facécias, novelas, farsas), a ambivalência da mulher se transforma em ambigüidade da sua natureza, em versatibilidade, sensualidade, concupiscência, falsidade, baixo materialismo. Entretanto, na medida em que essas últimas não são as propriedades morais abstratas do indivíduo, não se deve isolá-las da trama das imagens onde elas assumem uma função de materialização, rebaixamento e ao mesmo tempo de *renovação da vida*, onde elas se opõem à *mediocridade* do parceiro (marido, amante, pretendente), à sua avareza, ao seu ciúme, estupidez, hipócrita bondade, falsidade, à velhice estéril, ao heroísmo de fachada, ao idealismo abstrato, etc.

Na “tradição gaulesa”, a mulher é o túmulo corporal do homem (marido, amante, pretendente), uma espécie de injúria encarnada, personificada, obscena, dirigida contra todas as pretensões abstratas, tudo que é limitado, acabado, esgotado, pronto. É um inesgotável vaso de fecundação que destina à morte tudo que é velho e acabado. Assim como a Sibila de Panzoust, a mulher da “tradição gaulesa” ergue as saias e mostra o lugar de onde tudo parte (os infernos, o túmulo) e de onde tudo vem (o seio materno).

Nesse plano, a “tradição gaulesa” desenvolve também o *tema* da corneação, sinônima do destronamento do velho marido, do novo ato de concepção com um homem jovem; nesse sistema, o *marido cornudo*

reduz-se ao papel de *rei destronado*, de *ano velho*, de *inverno em fuga*: retiram-lhe seus adereços, batem-lhe e ridicularizam-no.

É preciso sublinhar que na "tradição gaulesa" a imagem da mulher, como todas as outras, é apresentada sob o ângulo do riso ambivalente, ao mesmo tempo brincalhão e destruidor, alegre e afirmador. Pode-se, nesse caso, assegurar que ela faz um julgamento hostil e negativo sobre a mulher? Certamente que não. A imagem da mulher é ambivalente, como todas as da "tradição gaulesa".

Mas, quando essa imagem é utilizada pelas tendências ascéticas do cristianismo ou pelo pensamento abstrato e moralizador dos autores satíricos e moralistas dos tempos modernos, ela perde o seu pólo positivo e torna-se puramente negativa. É preciso dizer que, de maneira geral, esse jogo de imagens não pode ser transposto do plano cômico para o sério sem ser desnaturado. É por essa razão que, na maioria das obras enciclopédicas da Idade Média e do Renascimento que resumem as acusações góticas levantadas contra as mulheres, as verdadeiras imagens da "tradição gaulesa" são empobrecidas e deformadas. Isso é válido numa certa medida para a segunda parte do *Roman de la Rose*, embora ela tenha conservado por vezes a autêntica ambivalência da imagem grotesca da mulher e do amor.

A imagem da mulher da "tradição gaulesa" sofre uma outra espécie de deformação na literatura em que ela começa a adquirir o caráter de puro *tipo cotidiano*. Ela torna-se então negativa, ou então sua ambivalência degenera em mistura insensata de traços negativos e positivos (sobretudo no século XVIII, quando misturas estáticas dessa natureza, de traços *morais* negativos e positivos, passavam por uma verdadeira verossimilhança realista, por uma "semelhança com a vida").

Voltemos à querela das mulheres no século XVI, e ao papel que nela teve Rabelais. Ela tomava emprestada essencialmente a língua das novas concepções restringidas, a da moral abstrata e da filosofia humanista livresca. Somente Rabelais representava a verdadeira e pura "tradição gaulesa". Ele não se solidarizava de maneira alguma com os inimigos da mulher, moralistas ou epicurianos, discípulos de Castiglione, nem com os idealistas platônicos. Esses defensores da mulher e do amor estavam, definitivamente, mais próximos dele que os moralistas abstratos. Seus sentimentos elevados diante da mulher mantinham em certo grau a ambivalência de sua imagem simbolicamente ampliada; o aspecto regenerador da mulher e do amor avançara também ao primeiro plano. No entanto, a maneira idealista e abstrata, patética e séria, com que esses poetas tratavam a figura da mulher era evidentemente inaceitável para Rabelais. Ele compreendia perfeitamente a *novidade* do tipo de seriedade e de sublime que os platônicos

da sua época haviam introduzido na literatura e na filosofia; compreendia também o que distinguia essa nova seriedade da seriedade lúgubre do século gótico. No entanto, ele não a considerava capaz de passar pelo crisol do riso sem ser reduzida a cinzas.

Por esse motivo, a voz de Rabelais nessa célebre querela estava de fato totalmente isolada; era a voz das festas populares da praça pública, do carnaval, dos *fabliaux*, das facécias, das anedotas anônimas, das *soties* e farsas, mas elevada a um grau superior de forma artística e de pensamento filosófico.

Podemos agora abordar as adivinhações de Panurge que constituem a maior parte do Terceiro Livro, e ver quais são os seus propósitos.

Panurge bem que gostaria de ter mulher, mas ao mesmo tempo ele desconfia do casamento, porque tem medo de ser enganado. É o motivo das suas adivinhações que lhe oferecem todas uma mesma e única resposta fatal: sua mulher fará dele um cornudo, bater-lhe-á como se fosse pasta e o roubará. Em outros termos, a sorte que o espera é a do rei do carnaval e do ano velho, e esse destino é irreversível. Todos os conselhos dos seus amigos, todas as histórias de mulheres que lhe contam, a análise da natureza da mulher à qual se dedica o sábio médico Rondibilis levam à mesma conclusão. As entranhas da mulher são inesgotáveis e insaciáveis: ela é organicamente hostil a tudo que é *velho* (enquanto princípio que dá nascimento ao novo); portanto, Panurge será fatalmente destronado, espancado (morto até) e ridicularizado. E Panurge se recusa a aceitar esse destino irrevogável de todo indivíduo, encarnado no caso na imagem da mulher ("a prometida"). Ele obstina-se. Crê que pode evitá-lo por não se sabe bem qual meio. Em outros termos, ele quer ser o rei eterno, o ano eterno, a juventude eterna. Por sua própria natureza, a mulher é hostil à eternidade, ela denuncia-a como uma velhice pretensiosa. Os chifres, os golpes e o ridículo são inevitáveis. É em vão que na sua conversa com frei Jean (cap. XXVII e XXVIII), Panurge invoca a força excepcional e miraculosa do seu falo. A réplica do seu interlocutor é muito pertinente:

"Eu te entendo (diz frei Jean), mas o tempo abate todas as coisas. Não há mármore, nem pórfiro, que não tenha sua velhice e decadência. Se não está nesse ponto por agora, daqui a alguns anos, eu te ouvirei confessar que os colhões caem a muitos por falta de suporte."*

No fim do diálogo, frei Jean conta a célebre história do anel de Hans Carvel. Essa novela, como todas as incluídas neste livro, não é de Rabelais, mas está totalmente submetida à unidade do sistema de

* *Obras*, Pléiade, p. 428; Livro de bolso, vol. III, p. 315.

suas imagens e de seu estilo. Não é sem razão que o anel — símbolo do *infinito* — designa aqui o sexo da mulher (é o nome folclórico mais difundido). É por ele que passa a onda *infinita* das concepções e renovações. As esperanças que Panurge tem de escapar ao seu destino de homem destronado, ridicularizado e morto, são tão insensatas como a tentativa do velho Hans Carvel, inspirada pelo Diabo, de arrolhar com o seu dedo essa torrente inesgotável de renovações e de rejuvenescimentos.

O medo que Panurge experimenta diante dos inevitáveis chifres e do inevitável ridículo, corresponde, no plano cômico (à “tradição gaulesa”), ao motivo mítico do *medo do pai diante do seu filho fatalmente assassino e ladrão*. O seio da mulher tem um papel capital no mito de Cronos (Réia, mulher de Cronos, “mãe dos deuses”); ela dá à luz Zeus, em seguida esconde o recém-nascido para subtraí-lo à perseguição de Cronos, e assegura dessa forma a substituição e a renovação do mundo. O mito de Édipo dá um outro exemplo muito conhecido do medo do pai diante do seu filho, inevitável assassino e ladrão (ele se apodera do trono). O seio materno de Jocasta tem assim um duplo papel: ele dá à luz Édipo, e é fecundado por ele. Enfim, *A vida é sonho*, de Calderón, trata de um tema semelhante.

Se, no motivo mítico elevado do medo do filho, este é aquele que assassina e rouba, no da “tradição gaulesa” cômica é, em certa medida, a esposa que assume o papel do filho, pois que ela ultraja, golpeia e expulsa o seu velho marido. No Terceiro Livro, Panurge é a personificação da velhice obstinada (na verdade, no seu princípio), que não quer aceitar nem a mudança nem a renovação. O medo que elas lhe inspiram, torna-se então o medo de ser enganado, o medo da “prometida” do destino, que dá a morte ao velho e produz o novo e uma mulher jovem.

Dessa forma, o motivo fundamental do Terceiro Livro é, também ele, direta e solidamente ligado ao tempo e às formas das festas populares: destronamento (os cornos), golpes, ridículo. Também, as adivinhas estão ligadas ao motivo da morte do indivíduo, da substituição e da renovação (no plano cômico), elas servem para corporificar, para humanizar o tempo, para criar a imagem do tempo alegre.

As adivinhações a que se entrega Panurge para saber se será corneado, são o rebaixamento grotesco das adivinhações elevadas, que os reis e usurpadores fazem para conhecer o destino da coroa (equivalente dos chifres no plano cômico); por exemplo, lembramos as de Macbeth.

Isolamos no Terceiro Livro apenas o motivo das adivinhas paródicas de Panurge. Mas, em torno desse tema principal, como em torno de um pivô, organiza-se uma larga revisão carnavalesca no domínio do pensamento e das concepções de todo o passado obstinado e do novo ainda cômico. Vemos desfilar os representantes da teologia, da

filosofia, da medicina, do direito, da magia natural, etc. A esse respeito, o Terceiro Livro não deixa de lembrar os prólogos; é uma amostra notável também da obra publicista do Renascimento com base no carnaval e na festa pública.

Acabamos de examinar a influência determinante das formas da festa popular sobre numerosos elementos capitais do livro de Rabelais: cenas de batalhas, golpes, destronamentos, e sobre numerosos episódios diretamente inspirados pelo tema da festa, sobre as imagens do jogo, as profecias, as adivinhações. A influência das formas de festa popular e carnavalesca não se limita a isso. Estudaremos os seus outros reflexos nos capítulos seguintes. No momento, devemos elucidar dois problemas: o sentido principal das formas da festa popular e do carnaval na concepção do mundo, e suas funções particulares no livro de Rabelais.

Qual é, portanto, o sentido geral das formas da festa popular e do carnaval (no sentido amplo do termo)?

Tomaremos como ponto de partida a descrição do carnaval de Roma por Goethe. Esse texto admirável mereceria ser o objeto de amplos estudos; com muita simplicidade e profundidade, Goethe conseguiu captar e formular as características essenciais do carnaval. O fato de que se trate do carnaval realizado em Roma em 1788, isto é, muito tempo depois do Renascimento, não é muito importante na medida em que o núcleo do sistema das imagens carnavalescas sobreviveu durante vários séculos.

Mais que qualquer outro, Goethe estava apto para descrever o carnaval de Roma. Durante toda a sua vida, ele manifestara interesse e amor pelas formas das festas populares e pelo tipo especial de *simbolismo realista* inerente a essas formas. É interessante observar que uma das impressões mais fortes que o marcaram na sua adolescência, foi a eleição e a coroação do imperador do "Santo Império romano de nacionalidade germânica", a que ele assistiu em Frankfurt. Ele iria descrever essas festividades muito mais tarde, mas o próprio fato de ele ter escrito esse texto, juntamente com toda uma série de outras considerações, dá-nos a convicção de que essa cerimônia foi uma das impressões que, em certa medida, devia determinar as formas de visão do poeta até ao fim da sua vida. Era uma espécie de jogo meio-real, meio-simbólico, com os símbolos do poder, da eleição, da coroação, da cerimônia; forças históricas reais representavam a comédia simbólica das suas relações hierárquicas, e nesse espetáculo real sem palco, era impossível traçar uma fronteira nítida entre a realidade e o símbolo. Tratava-se na verdade não de um destronamento, mas de uma coroação pública. Ora o parentesco genético, formal e artístico da eleição, da coroação, do triunfo, do destronamento, do ridículo, é

absolutamente certo. Inicialmente, todas essas cerimônias e as imagens que as constituíam, eram ambivalentes (isto é, a coroação do novo era acompanhada sempre pelo destronamento do antigo, e o triunfo do ridículo).

É conhecido o amor que Goethe tinha pelas características mais elementares das festas populares: mascaramentos e mistificações de toda espécie, aos quais ele se entregava desde a sua adolescência e que nos relatou em *Poesia e verdade*.

Sabemos igualmente que, na idade madura, ele gostava de viajar incógnito no ducado de Weimar; essa ocupação, que o divertia muito, não era contudo um simples e banal divertimento; na realidade, ele sentia o sentido profundo e essencial de todos esses mascaramentos, essas mudanças de vestimentas e de situação social.

Goethe foi também apaixonado pelo cômico carnavalesco de Hans Sachs.²⁷ Enfim, no período de Weimar, quando ele era o organizador oficial dos folguedos e mascaradas da corte, Goethe teve toda a ocasião de estudar a tradição das formas e máscaras carnavalescas mais recentes e próprias da corte.

Tais foram os elementos principais (de que citamos apenas uma pequena parte) que prepararam Goethe para compreender de maneira tão justa e profunda o carnaval de Roma.

Sigamos a descrição que dele faz o poeta em *Viagem à Itália*, assinalando o que corresponde ao nosso propósito. Goethe sublinha antes de mais nada o caráter popular dessa festa, a iniciativa que nela tem o povo:

“O carnaval de Roma não é propriamente uma festa que se dá ao povo, mas que o povo dá a si mesmo.”*

O povo não tem de forma alguma a sensação de que obtém alguma coisa que deveria aceitar com veneração e reconhecimento. Não lhe dão absolutamente nada, deixam-no em paz. Essa festa não tem *objeto* pelo qual seria necessário manifestar *surpresa*, *veneração*, um *respeito piedoso*, isto é, justamente tudo o que se oferece em cada festa oficial:

“Nada de procissão brilhante, a cuja aproximação o povo deva orar e admirar-se: aqui limitam-se a dar um sinal, que anuncia que cada um pode mostrar-se tão louco e tão extravagante quanto quizer, e que, com exceção dos golpes e do punhal, quase tudo é permitido.”**

²⁷ *A feira de Plunderweilern*. As bodas de Hans Wurst são obras de juventude escritas no espírito de Hans Sachs. Numa dessas obras, que ficou incompleta e que descreve a festa popular, *As bodas de Hans Wurst*, encontramos mesmo alguns aspectos do estilo carnavalesco, notadamente várias dezenas de injúrias grosseiras em nomes próprios.

* Goethe, *Viagens à Suíça e à Itália*. Paris, Hachette, 1862, p. 458.

** *Ibid.*, p. 459.

É muito importante para todo o ambiente do carnaval que ele não tenha começado à maneira piedosa ou séria, por ordem ou autorização, mas a partir de um simples sinal que marca o início do júbilo e das extravagâncias.

Goethe sublinha em seguida a supressão de todas as barreiras hierárquicas, de todos os graus e situações, e a familiaridade absoluta do júbilo carnavalesco:

“A diferença entre os grandes e os pequenos parece suspensa por um momento; todo o mundo se aproxima; cada um leva na brincadeira o que lhe acontece; a liberdade e a independência mútuas são mantidas em equilíbrio por um bom humor universal.*

“Nesses dias, o romano se rejubila pelo fato de que, na nossa idade moderna, o nascimento de Cristo tenha podido recuar as saturnais de algumas semanas, mas não aboli-las.**

O sinal para começar soa:

“Neste momento, o grave romano, que evitou cuidadosamente qualquer passo em falso durante todo o ano, depõe repentinamente seus escrúpulos e sua gravidade.”***

Sublinhemos essa *liberação total da seriedade da vida*.

A obscenidade tem também direitos de cidadania na atmosfera de liberdade e de familiaridade. A máscara de Polichinelo permite frequentemente gestos obscenos em presença de mulheres:

“Eis que passa correndo um polichinelo, que se permite representar despudoradamente na Roma santa o que a Roma pagã tinha de mais impudico, e a sua travessura provoca mais alegria do que aborrecimento.”****

Goethe introduz na atmosfera do carnaval o tema do destronamento histórico. Entre os empurrões e a pressão dos dias de carnaval:

“[...] o duque de Alba percorria todos os dias o mesmo caminho, incomodando a toda a multidão, e neste tempo de mascarada universal, ele lembrava à antiga soberania dos reis a farsa carnavalesca das suas reais pretensões.”*****

Em seguida, Goethe descreve as *batalhas de confete* que, de vez em quando, se tornam sérias. Descreve também as *disputas carnavalescas*, torneios verbais entre as máscaras, por exemplo, entre o Capitão e Polichinelo. Enfim, ele descreve a *eleição pelos polichinelos de um rei para rir*: dá-se-lhe um cetro para rir e ele é conduzido no corso em uma carreta decorada, com grande acompanhamento de música e de gritos.

* Goethe, *op. cit.*, p. 455.

** *Ibid.*, p. 459.

*** *Ibid.*, p. 463.

**** *Ibid.*, p. 464.

***** *Ibid.*, p. 470-471.

Enfim, recorda também uma cena extremamente significativa que se passou numa rua adjacente. Um grupo de homens fantasiados surge, uns vestidos de camponeses, outros de mulheres. Entre as mulheres, uma apresenta sinais evidentes de *gravidez*. De repente estala uma disputa entre os homens; *os punhais aparecem* (em cartolina prateada). As mulheres separam os combatentes; assustada, a mulher grávida *sente* em plena rua as primeiras dores do *parto*: ela começa a gemer e a contorcer-se, as outras mulheres rodeiam-na, dão-lhe uma cadeira e, imediatamente, ela *traz ao mundo* em público uma criatura disforme. Com isso, a representação termina.

Depois de tudo que acabamos de dizer, essa representação da *rixa* e do *parto* não necessita de outras explicações: o abate do gado, o corpo despedaçado e o parto constituem na sua indissolúvel unidade o primeiro episódio de *Gargantua*. A associação do assassinato e do parto é extremamente característica da concepção grotesca do corpo e da vida corporal. Toda essa comédia representada numa rua adjacente não é mais que um pequeno drama grotesco do corpo.

Como coroamento do carnaval, vem a *festa do fogo "mocoli"* (isto é, tições). É um magnífico desfile de tochas no corso e ruas adjacentes. Todos devem trazer um círio aceso: "*Sia ammazzato chi non porta mocolo!*" isto é, "Morte a quem não traga fogo". Com esse grito sangüinário, todos se esforçam por soprar a vela do seu vizinho. *O fogo está associado à ameaça de morte*. Mas, quanto mais essa ameaça, esse grito de *Sia ammazzato!* é gritado em voz alta, mais ele perde seu sentido direto e unilateral de assassinato: *o sentido profundamente ambivalente do desejo de morte* transparece: ao descrever a maneira como essa expressão muda de sentido, Goethe amplia esse fenômeno de maneira extremamente justa:

"Essa significação acaba por perder-se inteiramente e, da mesma forma que em outras línguas se empregam freqüentemente imprecisões e palavras indecentes para exprimir a admiração e a alegria, *Sia ammazzato* torna-se naquela noite a palavra de união, o grito de alegria, o refrão de todas as brincadeiras, gracejos e cumprimentos."*

Goethe observou e descreveu muito judiciosamente a ambivalência das expressões injuriosas. Por outro lado, ficamos bastante céticos quando ele afirma que essa "significação acaba por perder-se inteiramente". Em todas as associações citadas, nas quais *o desejo de morte serve para exprimir a alegria, um gracejo jocoso, a lisonja e o cumprimento* (elogios), a significação inicial não desaparece de forma alguma: ela cria, pelo contrário, o caráter e o encanto específico desses tratamentos e expressões carnavalescos, impossíveis em qualquer outro período. *Trata-se precisamente da conjugação ambivalente*

* Op. cit., p. 482.

da injúria e do elogio, do desejo de morte e do desejo de bem-estar e de vida no ambiente da festa do fogo, isto é, da combustão e da ressurreição.

No entanto, o contraste formal de sentido e de tom que marca essa expressão, o jogo subjetivo das oposições dissimulam a ambivalência *objetiva* da existência prática, a coincidência *objetiva* das oposições que, sem ser nitidamente consciente, é apesar de tudo sentida de certa forma pela assistência.

A associação de *Sia ammazzato* com uma entoação alegre, uma saudação afetuosa e amical, um cumprimento elogioso, é o *equivalente absoluto da associação da rixa de punhais e do assassinato com o parto* na cena da rua adjacente. Trata-se, de fato, do mesmo *drama da morte prenhe e dando à luz* que se representara na festa dos *moccoli*. Os *moccoli* fazem reviver a antiga ambivalência dos desejos de morte que tinham igualmente o sentido de votos de renovação e de renascimento: *morre — renasce*. Essa ambivalência antiga não é, nesse caso, uma sobrevivência morta, pelo contrário, ela está bem viva e suscita um eco subjetivo em todos os que participam do carnaval, justamente porque ela é completamente *objetiva*, mesmo se a multidão não tem a nítida consciência disso.

A ambivalência da existência prática (enquanto *devir*) se reanima durante o carnaval na decoração das velhas imagens tradicionais (punhais, assassinato, gravidez, parto, fogo). Goethe exprimiu-a com um grau superior de consciência lírica e filosófica na sua imortal poesia "*Sagt es niemand*"...

*Und so lang du das nicht hast,
Dieses stirb und werde,
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.**

É o *Sia ammazzato* do carnaval que se eleva no ambiente do fogo e que se associa à alegria, à saudação e aos cumprimentos. Nesse período, o desejo de morte (*stirb*) elevava-se ao mesmo tempo que *werde* (sê, transforma-te). A multidão carnavalesca não é de maneira alguma um "hóspede melancólico". Em primeiro lugar, não é um hóspede; Goethe sublinhou com justeza que o carnaval é a única festa que *o povo se dá a si mesmo*, o povo não recebe nada, não sente veneração por ninguém, *ele se sente o senhor, e unicamente o senhor* (não há convidados, nem espectadores, todos são senhores; em segun-

* "E enquanto não compreenderes esse 'morre e renasce', tu não passarás de um hóspede melancólico sobre a terra tenebrosa." (Goethe, *Páginas imortais*, Paris, Corrêa, 1942, p. 180).

do lugar, a multidão é tudo menos melancólica: desde que o sinal da festa soa, todos, mesmo os mais graves, depõem sua gravidade (como o assinala Goethe).

Enfim, dificilmente se poderia falar de trevas por ocasião dos *moccoli*, isto é, da festa do fogo, onde todo o curso está inundado pela luz das tochas e dos círios. Dessa forma, o paralelismo é integral: *aquele que participa do carnaval, o povo, é o senhor absoluto e alegre da terra inundada de claridade, porque ele só conhece a morte prenhe de um novo nascimento, porque ele conhece a alegre imagem do devir e do tempo, porque ele possui inteiramente esse "stirb und werde"*. Não se trata aqui dos graus de consciência subjetiva no espírito da multidão, mas da sua *comunhão objetiva à sensação popular da sua eternidade coletiva, da sua imortalidade terrestre histórica e da sua renovação-crescimento incessantes*.

Os dois primeiros versos de "Nostalgia feliz":

*Sagt es niemand, nur den Weisen
Deen die Menge gleich verhöhnet...**

não são do poeta que assistiu ao carnaval de Roma, mas do grande mestre de uma loja maçônica que quer transformar em sabedoria esotérica o que, na sua época, só era acessível de maneira total e concreta às grandes massas populares. Na realidade, *die Menge*, na sua linguagem, seu poema, suas imagens, inclusive as do carnaval e de terça-feira gorda, comunicou a sua verdade a Goethe-o-sábio, que foi suficientemente sábio para não ridicularizá-la.

Citarei uma passagem paralela que confirma a nossa hipótese.

Nas *Conversas com Goethe coligidas por Eckermann*, no dia 17 de janeiro de 1827, o poeta cita e comenta seus próprios versos sobre os fogos de São João:

Não acabem jamais os fogos de São João,
E jamais se perca a alegria!
Sempre se brandirão as velhas vassouras,
E sempre crianças novinhas nascerão.

"Não preciso senão olhar pelas minhas janelas para ver constantemente sob meus olhos, nas *crianças* que correm com suas *vassouras*, o *símbolo do mundo que ternamente se gasta e sempre rejuvenesce*."**

* Não o digas a ninguém, a não ser ao Sábio, pois a multidão está pronta para gracejar. (*Ibid.*, p. 180.)

** Goethe: *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann*, Paris, Charpentier, s.d., t. I, p. 278.

Goethe compreendeu perfeitamente a língua das imagens da festa popular. E seu sentido do estilo não foi absolutamente perturbado pela *associação puramente carnavalesca* da vassoura a limpar a rua e das crianças, símbolo universal do mundo que morre e renasce eternamente.

Voltemos à descrição do carnaval de Roma, e especialmente à *imprecação* ambivalente e *afirmativa* "*sia ammazzato*".

Toda hierarquia é abolida no mundo do carnaval. Todas as camadas sociais, todas as idades são iguais. Um garoto apaga o círio do seu pai e lhe grita: "*Sia ammazzato il signore Padre*" (Morra o senhor meu pai). Esse magnífico grito da criança que ameaça alegremente o seu pai de morte e lhe apaga o círio não necessita, depois do que já dissemos, de mais comentários.

O carnaval termina. Por volta de meia-noite realizam-se em todas as casas *festins* nos quais se come *carne* em abundância, pois logo ela será proscrita.

Depois do último dia de carnaval vem "a quarta-feira de cinzas" e Goethe termina a sua descrição com as "Reflexões sobre a quarta-feira de cinzas" (*Aschermittwochbetrachtung*) onde ele expõe uma espécie de "filosofia do carnaval". Tenta descobrir o *sentido sério de sua palhaçada*. Citamos a passagem essencial:

"Se, no curso dessas folias, o grosseiro Polichinelo lembra incongruentemente os prazeres do amor, aos quais devemos a existência; se uma velha feiticeira profana na praça pública os mistérios do nascimento; se tantas velas acesas na noite nos lembram a solenidade suprema: no meio dessas extravagâncias, nós nos tornamos atentos às cenas mais importantes de nossa existência."*

Essa reflexão não deixa de nos decepcionar, pois ela não reúne todas as fases do carnaval (por exemplo, a eleição do rei para rir, as guerras, o motivo do assassinato, etc.); seu sentido se reduz à visão da vida e da morte individuais. O principal lado, coletivo e histórico, não é posto em evidência. "O incêndio mundial" que deve renovar os fogos do carnaval é quase reduzido aos círios funerários do rito individual. A indecência de Polichinelo, a descrição do parto em plena rua, a imagem da morte simbolizada pelo fogo são justamente reunidos em um todo, enquanto fases de um espetáculo consciente e puramente universal, mas apenas sobre a base exígua da visão individual da vida e da morte.

Assim, a "Reflexão sobre a quarta-feira de cinzas" transpõe quase inteiramente para uma sensação do mundo individual e subjetivo as diferentes imagens do carnaval que tinham sido objeto de uma tão notável descrição.

* Goethe, *Voyages en Suisse et en Italie*, p. 484.

É nesse espírito que elas serão interpretadas no Romantismo, que nelas verá os símbolos do destino individual, ao passo que na realidade elas ocultavam o destino popular indissolivelmente ligado à terra e impregnado pelo princípio cósmico. Embora Goethe não se tenha comprometido com a individualização das imagens do carnaval na sua própria obra, pode-se considerar que as suas "Reflexões" abriram o caminho a outros.²⁸

O mérito do poeta nessa descrição do carnaval, e mesmo na sua reflexão, é considerável: ele soube ver e revelar a unidade e o profundo valor do carnaval na sua concepção do mundo. Por trás dos fatos isolados que nada parecia dever unir, extravagâncias, obscenidades, familiaridade grosseira, por trás da aparente falta de seriedade da festa, ele soube perceber o *ponto de vista único sobre o mundo e o estilo único*, embora não lhe tenha dado na sua reflexão final uma expressão *teórica* justa e precisa.

A fim de melhor examinar o problema dos símbolos realistas das formas da festa popular, tais como os concebia o poeta, citarei dois outros julgamentos de Goethe, extraídos das suas *Conversas com Eckermann*. Ele escreve a propósito de um quadro de Corregio, "O desmame do Menino Jesus":

"Sim, esse pequeno quadro, eis aí uma obra! Nele há espírito, ingenuidade, sentimento da beleza sensível. O *assunto sagrado* tornou-se um assunto *humano e universal*; é o símbolo de uma *etapa* da vida que nós *todos* atravessamos. Um quadro assim é imortal, porque ele se estende tanto para *trás para os primeiros tempos como para a frente na direção do futuro*."* (13 de dezembro de 1826.)

E a propósito da "Vaca" de Miron:

"Estamos diante de algo muito elevado: nesta bela figura encarna-se o *princípio da nutrição sobre o qual repousa todo o mundo, e que impregna toda a natureza*; eu qualifico essas representações, e todas as semelhantes, de *verdadeiros símbolos da onipresença de Deus*."

Fica claro nesses dois julgamentos que Goethe compreendeu perfeitamente a *significação simbolicamente ampliada das imagens da alimentação* (no quadro, a amamentação da criança ao seio da mãe; na escultura, do bezerro ao úbere da vaca).

Citaremos duas outras passagens das *Conversas com Eckermann*, que testemunham a idéia quase carnavalesca que Goethe fazia da

²⁸ O elemento carnavalesco (grotesco, ambivalente) é mais objetivo, em relação ao Romantismo, na obra de Heine, embora o elemento subjetivo herdado do Romantismo predomine nela. Eis alguns versos característicos de *Atta Troll*: "Este sábio desatino!/ Sabedoria insensata!/ Suspiro mortuário que tão rápido/ Se transforma em riso?"

* Goethe, *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann*, t. I, p. 252.

morte e da renovação, tanto dos indivíduos como de toda a humanidade:

"Em geral, observareis que freqüentemente no meio da vida do homem há como que uma virada; na juventude, tudo lhe saía bem; tudo lhe passa a sair mal, e as desgraças sucedem-lhe uma após a outra. Sabeis como eu explico isso? *É que é preciso que então o homem seja destruído! Todo homem extraordinário tem uma certa missão a cumprir, é por causa dela que ele foi chamado. Depois que ele a cumpriu, não serve mais para nada nesta terra na sua forma atual, e a Providência o emprega para qualquer outra coisa.*" (11 de março de 1828.)*

Eis a segunda passagem:

"Eu vejo chegar o tempo em que *Deus não encontrará nenhuma alegria nela, em que lhe será necessário novamente destruí-la, e rejuvenescer a criação.* Estou seguro de que tudo está disposto de acordo com esse plano e já, no longínquo futuro, estão estabelecidos o tempo e a hora em que deve começar essa *época de rejuvenescimento.* Mas até lá teremos ainda algum tempo e podemos ainda, por séculos e séculos, *divertir-nos* como quisermos sobre esta querida e *velha superfície da terra tal como ela é.*" (23 de outubro de 1828).**

Convém destacar que as idéias de Goethe sobre a *natureza*, concebida como *um todo* que também incluía o homem, estavam impregnadas de elementos da concepção carnavalesca do mundo. Por volta de 1782, ele escrevera um admirável poema em prosa intitulado *A natureza*, no espírito de Spinoza. Herzen fez a tradução russa, que ele juntou à segunda das suas *Cartas sobre o estudo da natureza*.

Damos aqui alguns extratos que confirmam nossa opinião:

"A natureza. Rodeados e tomados por ela, não podemos nem sair dela nem nela penetrar mais profundamente. Malvinda e inesperada, ela nos arrebatava no turbilhão da sua *dança* e nos arrasta até que, esgotados, não escapemos aos seus braços.

"Ela não tem nem linguagens nem língua, mas cria milhares de línguas e de corações com os quais ela fala e sente.

"Ela é tudo. Ela se recompensa, castiga-se, atormenta-se. Ela é severa e doce, ama e aterroriza, é impotente e todo-poderosa.

"Todos os homens estão nela, e ela está em todos. Ela joga com todos um *jogo* amigável, e quanto mais os outros *ganham*, mais ela se alegra. Com alguns o seu jogo é tão dissimulado que ele termina, sem que eles se apercebam disso.

"Seu *espetáculo* é eternamente novo, pois ela cria incessantemente novos contempladores. A vida é a sua melhor invenção; *para ela a morte é um meio de vida maior.*

* *Ibid.*, t. II, p. 13.

** *Ibid.*, t. II, p. 58-59.

"[...] Ela é inteira e eternamente inacabada. Da forma como ela cria, pode criar eternamente."

A natureza está, portanto, descrita num espírito profundamente carnavalesco.

No fim da sua vida (1828), Goethe escreveu um "esclarecimento" à *A natureza*, que contém palavras admiráveis:

"Vê-se aí uma tendência para uma espécie de panteísmo; além disso, com base em fenômenos mundiais, supõe-se uma criatura inconcebível, incondicional, *humorística*, que se contradiz a si mesma, e tudo pode desembocar em um *jogo* extremamente sério."

Goethe compreendia que a seriedade e o medo unilaterais são os *sentimentos de uma parte* que se sente cortada do todo. O todo, no seu "inacabamento perpétuo", tem um caráter "humorístico", alegre, isto é, ele pode ser compreendido no seu aspecto cômico.

Voltemos a Rabelais. Em certa medida, a descrição que Goethe faz do carnaval, poderia servir de descrição para o universo de Rabelais, para o seu sistema de imagens. Na realidade, *o clima de festa específico desprovido de piedade, a libertação total da seriedade, o ambiente de liberdade, de licença e de familiaridade, o valor de concepção do mundo das obscenidades, os coroamentos-destronamentos burlescos, os alegres combates e guerras do carnaval, as disputas paródicas, o elo entre as rixas de punhal e o parto, as imprecizações afirmativas*, todos esses elementos descritos por Goethe não se encontram no livro de Rabelais? Sim, eles existem todos no seu universo, são da mesma forma importantes e, mais ainda, têm todos o mesmo valor de *concepção do mundo*.

A multidão em júbilo que enche as ruas ou a praça pública não é uma multidão qualquer. É um *todo popular*, organizado à sua maneira, à maneira popular, exterior e contrária a todas as formas existentes de estrutura coercitiva social, econômica e política, de alguma forma abolida enquanto durar a festa.

Essa organização é antes de mais nada, profundamente concreta e sensível. Até mesmo o ajuntamento, *o contato físico dos corpos*, que são providos de um certo sentido. O indivíduo se sente parte indissolúvel da coletividade, membro do grande corpo popular. Nesse todo, o corpo individual cessa, até um certo ponto, de ser ele mesmo: pode-se, por assim dizer, *trocar mutuamente de corpo, renovar-se* (por meio das fantasias e máscaras). Ao mesmo tempo, *o povo sente a sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais*.

Durante a sua viagem à Itália, Goethe visitou as arenas de Verona, que naturalmente viu vazias. Nessa ocasião, fez uma *afirmação* muito interessante sobre a auto-sensação especial do povo que, graças ao anfiteatro, obteve *a forma concreta, sensível, visível da sua massa e da sua unidade*:

“Quando ela se via assim reunida, devia espantar-se de si mesma, pois habituado de ordinário a se ver correndo desordenadamente, a encontrar-se numa mistura confusa e indisciplinada, o animal de cabeças e pensamentos múltiplos, flutuando e errando aqui e ali, vê-se reunido num nobre corpo, destinado a realizar uma unidade, agrupado e fixado em uma única massa, uma forma única, que *um único espírito animal*.”*

Todas as formas e imagens que diziam respeito à vida da festa popular na Idade Média, suscitaram igualmente no povo uma sensação semelhante da sua unidade. Mas ela não tinha um caráter geométrico e estático tão simples, ela era mais complicada, mais diferenciada, e sobretudo era histórica. Na praça pública do carnaval, o corpo do povo sente, antes de mais nada, a sua unidade no tempo, a sua duração ininterrupta nele, a sua imortalidade histórica relativa. Por consequência, o que o povo sente não é a imagem estática da sua unidade (“eine Gestalt”), mas a unidade e a continuidade do seu devir e do seu crescimento. Assim, todas as imagens da festa popular fixam o momento do devir e do crescimento, da metamorfose inacabada, da morte-renovação. Todas são bicorporais (no limite): por toda a parte, a ênfase se coloca na reprodução: gravidez, parto, virilidade (dupla corcunda de Polichinelo, ventres inchados, etc.). Já falamos disso e ainda voltaremos a fazê-lo.

Com todas as suas imagens, cenas, obscenidades, imprecações afirmativas, o carnaval representa o drama da imortalidade e da indestrutibilidade do povo. Nesse universo, a sensação da imortalidade do povo associa-se à de relatividade do poder existente e da verdade dominante.

As formas da festa popular têm os olhos voltados para o futuro e apresentam a sua vitória sobre o passado, a “idade de ouro”: a vitória da profusão universal dos bens materiais, da liberdade, da igualdade, da fraternidade. A imortalidade do povo garante o triunfo do futuro. O nascimento de algo novo, maior e melhor é tão indispensável quanto a morte do velho. Um se transforma no outro, o melhor torna ridículo o pior e aniquila-o. No todo do mundo e do povo, não há lugar para o medo, que só pode penetrar na parte isolando-a do todo, num elo agonizante, tomado em separado do Todo nascente que formam o povo e o mundo, um todo triunfalmente alegre e desconhecedor do medo.

É esse todo que fala pela boca de todas as imagens do carnaval, que reina no seu ambiente mesmo, obrigando a todos e a cada um a comungar com o sentimento do conjunto.

A propósito desse sentimento do Todo ("de perpétuo inacabado"), eu gostaria de citar um último extrato de *A natureza*:

"Ela não tem linguagem nem língua, mas cria *milhares de línguas e de corações* com os quais fala e sente.

"Sua coroa é o *amor*. É somente pelo amor que podemos chegar perto dela. *Ela colocou um abismo entre as criações* e todas elas *têm sede de fundir-se no abraço comum. Desuniu-as para reuni-las novamente*. Com um único contato dos lábios no cálice do amor, ela resgata toda uma vida de sofrimentos."

À guisa de conclusão, gostaria de sublinhar especialmente que, na concepção carnavalesca do mundo, a imortalidade do povo é sentida numa indissolúvel unidade com a imortalidade de toda a existência em vias de evolução e funde-se com ela. O homem sente vivamente no seu *corpo* e na sua vida a terra, os outros elementos, o sol, o firmamento. Voltaremos a tratar do caráter cósmico do corpo grotesco no quinto capítulo.

Passemos agora à segunda questão que colocamos, a das funções particulares das formas da festa popular no livro de Rabelais.

Tomaremos como ponto de partida uma breve análise do antigo drama cômico francês, *Le jeu de la feuillée* do trovador de Arras, Adam de la Halle. Escrita em 1262, essa peça, que tem, portanto, quase três séculos a mais que o livro de Rabelais, emprega habilmente uma festa, o seu assunto e os direitos que ela confere para afastar-se da rotina banal, de tudo que é oficial e consagrado. Adam de la Halle sabe empregar tudo isso de forma muito simples, mas em contrapartida muito concreta; de uma ponta à outra, o drama é profundamente carnavalizado.

O *Jeu de la feuillée* passa-se em Arras, cidade natal do autor, com a sua própria participação, a do seu pai (mestre Henri), a de alguns outros cidadãos de Arras, que conservam seus nomes próprios (Rikece Auri — Haneli Merciers — Gilot). O assunto é o seguinte: Adam gostaria de deixar a sua cidade natal e também a sua mulher, para ir estudar em Paris. O fato é real. Portanto, o palco quase não separa a fábula da realidade; o elemento fantástico mistura-se estreitamente ao real: a peça se passa no *dia primeiro de maio*, dia da *feira e da festa popular* de Arras e toda a ação se desenrola da mesma forma naquele dia.

O *Jeu de la feuillée* divide-se em três partes. Na primeira parte autobiográfica, o autor dá uma descrição extremamente franca dos seus negócios pessoais e familiares, no espírito da licença e da familiaridade do carnaval; depois, traça um retrato não menos realista dos cidadãos da cidade, sem temer desvendar os seus segredos de alcova.

O jovem trovador aparece vestido de clérigo (é um disfarce, pois ele não o é ainda). Anuncia que quer deixar sua mulher na casa de seu pai, a fim de dirigir-se a Paris para aperfeiçoar-se nos estudos; conta como estivera apaixonado pelos encantos de Marie antes do casamento, e enumera-os de maneira precisa, franca e crua. Mestre Henri, pai de Adam, aparece por sua vez. Seu filho lhe pergunta se quer dar-lhe algum dinheiro; ele responde que é impossível, porque está velho e *doente*. O médico que se encontra lá (*li fisiscens*) diagnostica a doença do pai: é a *avareza*, e cita de passagem diversos cidadãos de Arras que sofrem do mesmo mal. Em seguida uma prostituta (*Dame douce*) vem consultar o médico. A propósito disso, o autor entrega-se a uma espécie de “revista” da vida de alcova de Arras e nomeia as senhoras cuja conduta deixa a desejar. Nessa consulta médica figura a *urina*, na qual o médico lê o caráter e o destino do seu paciente.

A imagem do médico e das doenças-vícios é tratada no modo carnavalesco e grotesco. Aparece em seguida um monge; ele coleta donativos para Santo Acário, que cura a loucura e a tolice. Algumas pessoas desejam beneficiar-se das graças do bom santo. Então entra em cena um louco, acompanhado de seu pai. O papel desse louco, e de maneira geral o tema da loucura e da tolice, é bastante importante na peça. Nosso louco entrega-se a uma crítica bastante crua de uma ordem do papa Alexandre IV, que lesa os interesses dos clérigos (incluindo mestre Henri). É assim que termina a primeira parte.

Os especialistas explicam geralmente essas licenças e obscenidades, invocando a “grosseria do século”. Mas o importante, segundo o nosso modo de ver, é que existe nessa “grosseria” um sistema e um estilo: são elementos que já conhecemos, aqueles que contribuem para mostrar o aspecto cômico carnavalesco único do mundo.

As fronteiras entre o jogo e a vida são apagadas de propósito. É a própria vida que conduz o jogo.

A segunda parte, fantástica, começa depois que o monge portador de relíquias — de certa forma representante do clero, e por consequência do mundo e da verdade oficiais — adormeceu longe do caramanchão (parte central da cena), sob o qual está posta a mesa para as três fadas que só podem aparecer na noite de 1º de maio, e apenas quando o monge (isto é, o representante do mundo oficial) estiver afastado. Antes da chegada das fadas, o “exército de Arlequim” desfila em cena ao som das campânulas: em primeiro lugar aparece o emissário do rei Arlequim, uma espécie de diabo cômico, e finalmente as fadas. Elas ceiam no caramanchão, ouvem-se as palavras que trocam entre si e com o emissário do rei Arlequim, cujo nome é “Croquesot”. As fadas tiram as sortes, boas e más (inclusive a de Adam); vê-se “a roda da fortuna” que desempenha um papel em todas as adivinhações e predições. No fim da ceia, retorna “Dame

douce", a prostituta, que goza como as suas companheiras da proteção das boas fadas. Como as fadas, "Dame douce" representa o mundo não-oficial que, na noite de 1º de maio, se beneficia do direito de licença e de impunidade.

A última parte da peça, ou festim carnavalesco, desenrola-se antes do nascer do dia numa taverna, onde os que assistiram à festa e à peça (inclusive o monge das relíquias) se reúnem para banquetear-se, beber, rir, cantar, lançar os dados. Brincam perto do monge adormecido. Aproveitando do seu sono, o dono da taverna rouba-lhe o cofre que contém as relíquias e, sob as risadas da assembléia, imita o monge a curar os loucos, isto é, parodia-o. No final da cena, o louco da primeira parte irrompe na taverna. Mas já a aurora desponta, os sinos tocam nas igrejas. Ao som dos sinos, os atores vão à igreja conduzidos pelo monge.

Esse é o resumo desse antigo drama cômico francês. Por mais bizarro que possa parecer à primeira vista, nele encontramos em potência quase todo o universo rabelaisiano.

Gostaríamos de sublinhar, antes de mais nada, a ligação excepcionalmente estreita que une a peça ao primeiro de maio. De uma ponta à outra, nos seus mínimos detalhes, a peça é construída pelo ambiente e pelo tema da festa, que determinam tanto a forma e o caráter da encenação como o seu próprio conteúdo. Durante a festa, o poder do mundo oficial — Igreja e Estado —, com suas regras e seu sistema de valoração, parece suspenso. O mundo tem o direito de sair da sua rotina costumeira. O fim das liberdades é marcado da maneira mais concreta pelo som dos sinos de manhãzinha (na peça, assim que o monge se afasta, começam-se a ouvir as campainhas dos arlequins que desfilam em cena).

No próprio tema da peça, o *banquete* — ceia das fadas sob o caramanchão e comilança dos protagonistas na taverna — ocupa um lugar preponderante. Sublinhemos o tema do *jogo de dados* que não é apenas um banal passatempo nesse dia de festa: o jogo tem um parentesco íntimo com a festa, é como ela extra-oficial, as leis que o regem opõem-se ao curso habitual da vida. A abolição temporária do poder exclusivo exercido pelo clero oficial conduz ao ressurgimento provisório das *divindades pagãs destronadas*: a procissão dos arlequins, a aparição das fadas, o emissário do rei dos arlequins, a *festa das prostitutas* na praça pública sob a direção das fadas, tornam-se então possíveis.

É preciso sublinhar particularmente o *tema da prostituta (dame douce)*; o seu mundo não oficial obtém, no dia primeiro de maio, direito de cidadania, e mesmo poder: *dame douce* tem com efeito a intenção de acertar as contas com seus inimigos. Enfim, observemos o tema da *roda da Fortuna*, das *predições do primeiro de maio* e das *sortes lançadas pelas fadas*; dessa forma, a festa volta-se para o

futuro, que toma não apenas formas utópicas, mas aquelas, mais primitivas e arcaicas, das predições e maldições-bênçãos (para a futura colheita, a fertilidade do gado, etc.) O *tema das relíquias*, que introduz a idéia do corpo despedaçado, é também significativo. O médico e seu atributo invariável, a urina, têm um papel não menos importante, da mesma forma que o tema da loucura e da tolice. Adam de la Halle introduziu na sua peça um não sei quê que lembra o “pregão” da praça pública, gritado pelos tolos e que, em certa medida, da mesma maneira que a festa, suscita o seu ambiente: a festa dá o direito de ser tolo.

Evidentemente, a tolice é profundamente ambivalente; ela tem um lado negativo: rebaixamento e aniquilação (que se conservou na injúria moderna de “imbecil”) e um lado positivo: renovação e verdade. A tolice é o reverso da sabedoria, o reverso da verdade. É o inverso e o inferior da verdade oficial dominante; ela se manifesta antes de mais nada numa incompreensão das leis e convenções do mundo oficial e na sua inobservância. *A tolice é a sabedoria licenciada da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das suas preocupações e da sua seriedade.*

Lembremos a apologia da festa dos tolos de que falamos anteriormente (Cap. I). Como vimos, seus defensores consideravam-na uma manifestação alegre e livre da tolice, “nossa segunda natureza”. Essa tolice alegre era oposta à seriedade “da piedade e do temor divino”. Dessa forma, os defensores da festa dos tolos viam-na não apenas como uma libertação “uma vez por ano” da rotina habitual, mas como uma liberação das idéias religiosas, da piedade e do temor de Deus. Tinha-se o direito de ver o mundo com os olhos “da tolice”, direito que não pertencia exclusivamente à festa dos tolos, mas à parte popular e pública de qualquer festa.

É por causa disso que o *tema da tolice e a imagem do tolo incurável* adquirem tal importância no clima do *Jeu de la feuillée*; a peça termina com a chegada do tolo, logo antes de os sinos se porem a tocar.

Lembremos que, na sua descrição do carnaval, Goethe enfatiza em várias ocasiões que cada um dos participantes, por mais grave e importante que seja durante o ano, pode, naquele momento, uma vez por ano, mostrar-se tão louco, tão extravagante como quiser.

Quando Pantagruel persuade Panurge a aconselhar-se com um louco, faz as seguintes reflexões sobre a sabedoria e a tolice:

“Vós concordareis com este raciocínio: pois, assim como aquele que acompanha de perto os seus negócios privados e domésticos, que é vigilante e atento no governo da sua casa, aquele cujo espírito não está desnorteado, que não perde ocasião alguma de adquirir bens e riquezas, que cautelosamente sabe evitar os inconvenientes da pobreza, a este chamais sábio mundanal, embora seja fátuo na apreciação das

Inteligências celestes; da mesma forma, para ser sábio mais do que aqueles, eu digo sábio e muito sábio por inspiração divina e apto a receber benefício de adivinhação, é preciso esquecer-se de si mesmo, sair fora de si mesmo, esvaziar seus sentidos de toda terrena afeição, purgar seu espírito de toda solicitação humana e chegar ao desprendimento. O que vulgarmente se imputa à loucura.

“Dessa maneira, foi pelo ignaro vulgo chamado Fatual o grande vaticinador Faunus, filho de Picus, rei dos latinos. Dessa maneira, vemos entre os jograis, quando da distribuição dos papéis, a personagem do Louco e do Bufão ser sempre representada pelo mais perito e perfeito ator da companhia. Dessa maneira dizem os matemáticos ser o mesmo o horóscopo no nascimento dos reis e dos tolos [...]”*

Nessa dissertação redigida em linguagem livresca e num estilo elevado, a escolha das palavras e dos conceitos parece ditada pelas regras da *piedade oficial*. Isso explica que Rabelais empregue para caracterizar a tolice a fórmula “Inteligências celestes” e “receber benefício de adivinhação”. Na primeira parte da nossa citação, o louco e o tolo fazem figura de santos (na época, não havia nada de excessivo nessa idéia, e além disso Rabelais era monge franciscano). “A renúncia aos bens deste mundo” do tolo (do louco) quase coincide com o conteúdo cristão tradicional dessa noção. Na realidade, para Rabelais, trata-se de uma renúncia ao mundo oficial com suas concepções, seu sistema de julgamentos, sua seriedade. O tolo Triboulet corresponde em todos os aspectos a esses imperativos. A *verdade do bufão* supunha a *libertação do interesse material, da aptitude indigna* de tratar com proveito dos seus negócios domésticos e privados; no entanto, a linguagem dessa verdade era ao mesmo tempo eminentemente *terrestre e material*, com a única diferença de que o princípio material não tinha um caráter privado e egoísta, mas *universal*.

Se conseguirmos abstrair das noções oficiais, introduzidas pelo estilo elevado e pela linguagem livresca, veremos que essa citação nada mais é do que uma apologia da tolice, considerada como uma das formas da *verdade não oficial*, como um ponto de vista particular sobre o mundo, livre de todos os interesses privados egoístas, das regras e julgamentos “deste mundo” (isto é, do mundo oficial, ao qual convém sempre comprazer). O fim da citação fala dos bufões e loucos, que aparecem na cena do teatro por ocasião das festas.

Voltemos ao drama cômico de Adam de la Halle. Quais são aí as funções da festa e da tolice? *Elas dão ao autor o direito de tratar de um tema não oficial*; melhor ainda, de exprimir um ponto de vista não oficial. Por mais simples e modesta que seja, essa peça oferece um *aspecto particular* do mundo, totalmente estranho e, na sua própria base, profundamente hostil às concepções medievais e ao modo de

* Obras, Pléiade, p. 461-462; Livro de bolso, vol. III, p. 399-401.

vida oficial. Esse aspecto respira principalmente *a alegria e o alívio*; o banquete, a virilidade, o jogo, a imitação paródica do monge das relíquias, os deuses pagãos destronados (fadas, arlequins) têm aí um papel essencial. Apesar do fantástico, o mundo parece *mais materialista, corporal, humano e alegre. É o aspecto de festa do mundo, legalizado: na noite do primeiro de maio, adquire-se o direito de considerar o mundo sem medo e sem piedade.*

Essa peça, que não tem a pretensão de tratar de nenhum problema, é contudo profundamente universalista. Não se encontra nela nenhum vestígio de moralização abstrata nem de cômico de caracteres ou de situações; de maneira geral, ela não oferece aspectos cômicos, individuais, do mundo e da vida social, nem mesmo de negação abstrata. O mundo inteiro é apresentado sob o seu aspecto *alegre e livre*, que para Adam de la Halle é universal, engloba tudo. Ele é limitado, não por este ou aquele aspecto e fenômeno do mundo, mas exclusivamente por fronteiras temporais, as traçadas pela noite de primeiro de maio; o som dos sinos de manhãzinha reconduz ao medo e à piedade.

No livro de Rabelais, escrito quase três séculos depois de *Jeu de la feuillée*, as funções das formas da festa popular são análogas, com a diferença de que nele tudo é mais largo, profundo, complexo, consciente e radical.

O Quarto Livro narra, no episódio dos chicaneiros espancados pelo senhor de Basché, a “farsa trágica” representada pelo mestre François Villon: na sua velhice, Villon, que vivia em Saint-Maixent, decidira montar na feira de Niort o “Mistério da Paixão”, que incluía entre outras coisas uma “grande diabrura”. Tudo estava pronto para a representação, faltava apenas a vestimenta de Deus Pai. Ora, Tappecoue, sacristão dos franciscanos, recusou-se categoricamente a emprestar o manto e a estola, considerando uma profanação a utilização das vestes sacerdotais em cena. Apesar de todas as suas exortações, Villon não conseguiu demovê-lo. Então, decidiu vingar-se. Ele sabia o dia em que Tappecoue fazia o giro da sua paróquia na sua égua, e preparou para esse dia o ensaio geral da sua diabrura. Rabelais entrega-se a uma descrição dos diabos, da sua roupagem e das suas “armas” (utensílios de cozinha), de que já falamos. O ensaio realiza-se *na cidade, na praça do mercado.*

Em seguida Villon conduziu os diabos *a banquetear-se numa casa à beira do caminho* por onde devia passar Tappecoue. Assim que ele apareceu, os diabos rodearam-no com gritos e algazarra terríveis, lançaram alcatrão fervente acompanhado de chamas e de fumaça asfíxiante, e espantaram a sua égua:

“A égua, completamente apavorada, pôs-se aos saltos, soltando peidos, dando cabriolas e a galopar escoiceando, peidando dobrado: até que lançou ao solo Tappecoue, embora ele se agarrasse à sela com todas as suas forças. Os seus estribos eram de corda; do lado de fora

do estribo, o seu sapato talhado ficou tão enredado que não lhe foi possível arrancá-lo. Assim ele era arrastado, a esfolar o cu, pela égua, que multiplicava os coices contra ele e se lançava de pavor pelas ruas, arbustos e fossados. De modo que ela lhe quebrou toda a cabeça, tanto que o cérebro lhe caiu perto da cruz Osannièr; em seguida os braços em pedaços, um aqui, outro lá, e as pernas também; depois fez dos intestinos uma longa carnificina, de forma que quando a égua chegou ao convento, dele não trazia mais do que o pé direito e o sapato enredado.”*

A “farsa trágica” de Villon é afinal o *desmembramento, o esquartejamento do corpo de Tappecou na praça pública, diante do cabaré, durante um banquete, numa atmosfera carnavalesca*. É uma farsa trágica porque Tappecou é realmente despedaçado.

É de Basché que conta essa história com a finalidade de encorajar os seus domésticos a espancar os chicaneiros:

“Assim, diz Basché, eu suponho, meus bons amigos, que de agora em diante representareis bem essa farsa trágica [...]”**

Que relação existe entre a “brincadeira de mau gosto” de Villon e os maus-tratos infligidos aos chicaneiros na casa do senhor de Basché?

Nos dois casos, afim de assegurar a impunidade dos autores (mas não unicamente por isso, como veremos mais adiante), *os direitos e regalias do carnaval* são aproveitados; no segundo caso, o *rito nupcial*; no primeiro, a *diabrura*. O costume das “núpcias de mitene” autorizava liberdades intoleráveis em tempo normal: podia-se impunemente encher de murros todos os presentes, de qualquer título ou condição. A estrutura e a ordem da vida, em primeiro lugar a hierarquia social, ficavam abolidas na breve duração do banquete nupcial, da mesma forma que a ação das leis da cortesia entre iguais e a observação da etiqueta e das gradações hierárquicas entre superiores e inferiores: as convenções caíam, as distâncias entre os homens se suprimiam, o que encontrava expressão simbólica no direito de rechear de sopapos o seu vizinho, por mais digno e importante que fosse. *O elemento social e utópico do rito é perfeitamente evidente. Na breve duração do banquete nupcial, os convivas pareciam penetrar no reino utópico da igualdade e da liberdade absolutas.*²⁹

Esse *elemento utópico* toma aqui, como todas as utopias relativas às festas populares, uma *encarnação material e corporal* claramente

* Obras, Pléiade, p. 576-577; Livro de bolso, vol. IV, p. 197.

** Obras, Pléiade, 577; Livro de bolso, vol. IV, p. 199.

²⁹ Como exemplo paralelo, citaremos uma interessante lenda saturnalesca e carnavalesca que diz respeito ao rei Traque e sua corte. Rabelais relembra-o (Livro III, cap. VI, p. 350), da mesma forma que a *Sátira Menipéia* e Molière em *Tartufo* (ato I, cena I). Eis a definição que dele dá Oudin nas suas *Curiosidades francesas*: “A corte do Rei Traque; todo mundo aí é senhor; um lugar onde todos mandam, onde não se conhece diferença entre os Senhores e os criados (vulg.)” (*Curiositez françoises*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640, p.

exteriorizada: a liberdade e a igualdade realizam-se nas pancadarias familiares, isto é, no *contato corporal brutal*. Como já vimos, os murros são o equivalente absoluto das injúrias obscenas. No presente caso, o rito é um rito nupcial: nessa noite se realizarão o contato físico total entre os novos esposos, o ato da *concepção*, o triunfo da virilidade. A atmosfera do ato central da festa contamina todas as pessoas e todas as coisas; *os golpes são a sua maneira de irradiar*.

O elemento utópico tem um caráter absolutamente alegre (pancadarias não malévolas, parar rir). Enfim, e isso é o mais importante, a utopia se representa *sem nenhum palco*, na própria vida, embora, na verdade, estritamente limitada no tempo (duração do banquete de bodas), não há nenhum palco, nenhuma separação entre participantes (intérpretes) e espectadores, todos são participantes. Enquanto está abolida a ordem habitual do mundo, o novo regime utópico que a substitui é soberano e estende-se a todos: isso faz que os chicaneiros, que chegam por acaso durante o banquete de bodas, sejam forçados a submeter-se às leis do reino utópico e não tenham o direito de queixar-se de terem sido espancados. Entre o jogo-espetáculo e a vida, não há nenhuma fronteira nítida: passa-se facilmente de um à outra. E de Basché pôde dessa maneira utilizar as formas do espetáculo para acertar as contas com os chicaneiros do modo mais sério e mais efetivo.

A ausência do palco é característica de todas as formas de espetáculo popular. A verdade utópica se representa na própria vida. Por um breve período, ela se torna até certo ponto uma força real que pode servir para punir os inimigos hereditários da verdade, à maneira do senhor de Basché e de mestre François Villon.

Reencontramos nas circunstâncias da "farsa trágica" de Villon os mesmos elementos que nas "núpcias de mitene" do senhor de Basché. A diabrura era a parte do mistério que se passava na praça pública. O mistério propriamente dito representava-se em um palco, da mesma forma que em princípio a diabrura. Mas o costume permitia que, antes da representação, às vezes mesmo alguns dias antes, "os diabos", isto é os intérpretes da diabrura, corressem pela cidade e pelas aldeias vizinhas com suas roupas de cena.

Numerosos testemunhos e documentos atestam esse fenômeno. Em 1500, por exemplo, na cidade de Amiens, alguns clérigos e paroquianos solicitaram autorização para encenar um *Mistério da Paixão*, e especialmente para fazer correr os "diabos". No século XVI, uma das diabruras mais célebres e populares se representava em Chaumont, no Haute-Marne,³⁰ no quadro do *Mistério de São João*.

120). Na obra anônima *Ensaio sobre os provérbios*, que data da segunda metade do século XVI, encontra-se a seguinte explicação: "É a corte do Rei Traque onde cada um é o seu próprio senhor."

³⁰ Ver a esse propósito Jolibois: *La diablerie de Chaumont*, 1838.

Os avisos relativos ao *Mistério* de Chaumont especificavam sempre que diabos e diabretes tinham o direito, alguns dias antes do começo do mistério, de correr pela cidade e aldeias. Os atores vestidos de diabos sentiam-se até certo ponto *fora das interdições habituais* e comunicavam essa disposição de espírito a todos aqueles com os quais entravam em contato. *Um ambiente de liberdade carnavalesca desenfreada* criava-se assim ao redor deles. Os “diabos”, na maior parte do tempo pobres (donde a expressão “pobre-diabo”) que se consideravam excluídos das leis habituais, violavam às vezes o direito de propriedade, pilhavam os camponeses, aproveitavam a ocasião para se “arranjar”. Entregavam-se também a outros excessos, e em consequência disso decretos especiais proibiram a concessão de liberdade aos diabos, fora dos seus papéis.

Mesmo quando ficavam dentro dos limites dos papéis que lhes eram atribuídos, os diabos conservavam *uma natureza* profundamente *extra-oficial*. Injúrias e obscenidades faziam parte do seu repertório: agiam e falavam contrariamente às concepções oficiais cristãs, como aliás o exigia o papel. Faziam em cena um barulho e uma confusão extraordinária, sobretudo se se tratava da “grande diabrura”. Daí a expressão “fazer o diabo a quatro”. Esclareçamos de passagem que a maior parte das imprecações e grosserias onde figura a palavra “diabo”, deve a sua aparição ou evolução aos mistérios cênicos. As expressões de origem semelhante pululam no livro de Rabelais: “a grande diabrura de quatro personagens” (Livro I, cap. IV), “fazer de um diabo dois” (Livro III, cap. I), “gritava como todos os diabos” (Livro I, cap. XXIII), “gritam e urram como diabos” (Livro III, cap. XXIII), assim como expressões correntes como “fazer o diabo”, “*en diable*”, “pobre diabo”. A ligação das grosserias e imprecações com a diabrura é perfeitamente compreensível, uma vez que pertencem umas e outras ao mesmo sistema de formas e imagens.

Mas o *diabo do mistério* não é apenas uma figura extra-oficial, ele é também uma *personagem ambivalente* e assemelha-se, nesse aspecto, ao *tolo* e ao *bufão*. Ele representa a *força do “baixo” material e corporal que dá a morte e regenera*. Nas diabruras, as personagens dos diabos tinham aspectos carnavalescos. Vemos por exemplo que Rabelais armou os diabos de Villon com utensílios de cozinha (outros testemunhos aliás o confirmam).

No seu livro *A origem do Arlequim* (1904), Otto Driesen estabelece um paralelo detalhado entre as diabruras e os *charivaris* (segundo *Le roman de Fauvel*) e sublinha a enorme semelhança entre todas as personagens que os compõem. Ora, o *charivari* é igualmente aparentado ao carnaval.³¹

³¹ Ver Otto Driesen: *Der Ursprung des Harlequins*, 1904.

As características especiais do diabo (principalmente sua ambivalência e sua ligação com o "baixo" material e corporal) explicam muito bem porque ele se tornou uma figura do cômico popular. Assim o diabo Arlequim (que na verdade não encontramos nos mistérios) transforma-se em figura de carnaval e de comédia. Recordemos que inicialmente Pantagruel era também um diabo de mistério.

Dessa maneira, a diabrura, embora pertencendo ao mistério, era aparentada ao carnaval, escapava do palco, misturava-se à vida da praça pública, gozava dos direitos particulares do carnaval (familiaridade e liberdade).

Eis porque a diabrura, que invadiu a praça pública, permitiu ao mestre François Villon castigar impunemente o grosseiro sacristão Tappecoue. Como na residência do senhor de Basché, a representação sem palco da *liberdade utópica* permite vingar-se de verdade de um *inimigo dessa liberdade*.

Por que Tappecoue teria merecido um destino tão cruel? Pode-se afirmar que, mesmo do ponto de vista do culto dionisíaco, o sacristão, inimigo de Dionísio, que se rebelou contra ele (*por razões de princípio, recusou-se a emprestar as vestimentas para uma representação teatral*), sofreu o fim de Penteu, que foi despedaçado pelas Bacantes.³² Do ponto de vista de Rabelais, Tappecoue era um inimigo temível, a encarnação daquilo que mais o aborrecia: um *agelasto*, isto é, *um homem que não sabe rir, um adversário do riso*. Embora Rabelais não o tenha qualificado como tal diretamente, a recusa de Tappecoue é bem digna de um *agelasto*. O *sério piedoso, obtuso e mau*, que teme fazer da vestimenta sagrada um objeto de espetáculo e de jogo, manifesta-se nesse ato, e é a ele que Rabelais detesta. Tappecoue recusou-se a fazer um presente, a prestar serviço ao povo em júbilo por razões de princípio; ele foi inspirado pela antiga hostilidade do clero contra o espetáculo, o mimo, o riso. Mais ainda, ele recusou vestimentas para um disfarce, uma mascarada, isto é, em última análise, para uma renovação e uma reencarnação. Ele é, portanto, o inimigo da renovação e da nova vida, personifica a velhice, que não quer *nem nascer nem morrer*, uma *velhice recalcitrante e estéril*, de que Rabelais tem horror. Tappecoue é o inimigo da *alegre verdade da praça pública que traz a mudança e a renovação*, verdade que impregna as imagens da diabrura criada por Villon. E é essa verdade, provisoriamente promovida ao nível de força, que deve causar a sua perda. Tappecoue teve uma morte tipicamente carnavalesca: seu corpo foi feito em pedaços.

Para Rabelais, essa personagem, descrita unicamente na sua recusa carregada de uma significação simbólica ampla, é a encarnação do

³² A expressão carnavalesco-culinária "ragu de Penteu" era corrente na literatura do século XVI.

espírito do século gótico, de sua *seriedade unilateral*, fundada sobre o medo e a coação, do seu desejo de tudo interpretar *sub specie aeternitatis*, isto é, do ponto de vista da eternidade, fora do tempo real; essa seriedade tendia para a hierarquia imóvel, imutável, e não tolerava nenhuma mudança de papel, nenhuma renovação. De fato, na época de Rabelais, só restavam desse século gótico, da sua seriedade unilateral e fixa, as sotainas, exatamente muito apropriadas aos alegres disfarces carnavalescos; elas eram ciumentamente guardadas pelo sacristão Tappecoue, obtuso, sombrio e sério. É com ele que Rabelais acerta as contas, quando utiliza as sotainas para o alegre carnaval regenerador.

No seu livro e por seu livro, Rabelais age exatamente da mesma maneira que Villon e de Basché. Ele utiliza os seus métodos. Serve-se do sistema de imagens da festa popular com seus direitos de liberdade e de licença, reconhecidos e consagrados pelos séculos, para castigar seriamente seu inimigo: o século gótico. Como se trata apenas de um jogo cômico, ele fica impune. Mas esse jogo se representa sem palco e, no ambiente de liberdade autorizada, Rabelais entrega-se a um ataque contra os dogmas e os mistérios, santuários da concepção medieval.

É preciso reconhecer que a “brincadeira de mau gosto” de Villon teve êxito em Rabelais. Apesar da sua linguagem franca, ele não apenas evitou a fogueira mas, além disso, não sofreu nenhuma perseguição, nenhum aborrecimento por menor que fosse. Evidentemente, ele teve que tomar às vezes algumas medidas de prudência, desaparecer por algum tempo, atravessar a fronteira francesa. Mas no conjunto tudo terminou da melhor maneira, e aparentemente sem preocupações nem emoções especiais... Um velho amigo de Rabelais, o humanista Étienne Dolet, morreu na fogueira por coisas mais insignificantes, que ele tivera o azar de dizer de forma séria: a ignorância do método de Basché e de Villon lhe foi fatal.

Rabelais teve que sofrer os ataques dos agelastos, isto é, daqueles que não reconheciam os direitos especiais do riso. Todos os seus livros foram condenados pela Sorbonne (o que, diga-se de passagem, não perturbava de forma alguma a sua difusão e reedição); no fim da sua vida, ele foi violentamente atacado do lado católico pelo monge Gabriel de Puy-Herbault, e do lado protestante, por Calvino; mas as vozes desses agelastos permaneceram isoladas; os direitos do riso que o carnaval confere, venceram.³³ Repetimos, a brincadeira de mau gosto de Villon teve absoluto êxito em Rabelais.

³³ A lenda, que persistiu até recentemente, segundo a qual Rabelais teria sofrido cruéis perseguições um pouco antes da sua morte, foi completamente dissipada por Abel Lefranc. Aparentemente, ele morreu numa paz total, sem perder nem a proteção da corte nem o apoio dos seus amigos bem colocados.

No entanto, é preciso não supor que a utilização das formas da festa popular tenha sido apenas um procedimento exterior e mecânico de defesa contra a censura, um emprego forçado da “língua de Esopo”. Durante milênios, o povo se beneficiou dos direitos e familiaridades que concediam as imagens cômicas da festa e nas quais encarnava seu profundo espírito crítico, sua desconfiança da verdade oficial, as suas melhores esperanças e aspirações. Pode-se afirmar que *a liberdade era menos um direito externo que o conteúdo mais íntimo dessas imagens*, a linguagem do *falar ousado* que levava milênios a ser elaborada, um falar que se exprimia sobre o mundo e o poder sem escapatórias nem silêncios. É perfeitamente compreensível que essa linguagem livre e ousada tenha dado por sua vez o *conteúdo positivo mais rico* às novas concepções do mundo.

De Basché não utilizou apenas a forma tradicional das “núpcias de mite-ne” para espancar impunemente os chicaneiros. Já vimos que a coisa se realizava como um *rito solene*, como um ato cômico carregado de sentido e tratado como tal até nos seus menores detalhes. Eram as *sevícias em grande estilo*. Os golpes que choviam sobre os chicaneiros eram justificados pela pancadaria das “núpcias de mite-ne”; eles choviam sobre o mundo antigo (que os chicaneiros representavam) e ao mesmo tempo contribuíam para conceber e dar à luz o mundo novo. A liberdade e a impunidade exteriores são inseparáveis do sentido positivo interior dessas formas, do seu valor de concepção do mundo.

O esquartejamento carnavalesco de Tappecoue tem o mesmo caráter. Ele também é carregado de sentido e tratado em grande estilo nos seus menores detalhes. Tappecoue era o representante do mundo antigo, e seu esquartejamento foi um fato positivo. A liberdade e a impunidade aqui são ainda inseparáveis do conteúdo positivo de todas as imagens e formas do episódio.

Não deve espantar-nos a punição do velho mundo, apresentada sob forma carnavalesca. As grandes viradas econômicas, sociais e políticas *dessas épocas* não podiam deixar de sofrer uma certa tomada de consciência e apresentação *carnavalescas*. Tratarei de dois fatos universalmente conhecidos da história russa. No seu combate contra o feudalismo, contra a antiga verdade e o direito sagrado do regime de apanágios e patrimônios, no momento em que ele quebrava velhos princípios estatizados, políticos, sociais e, em certa medida, morais, Ivã o Terrível sofria necessariamente a influência marcante das formas da praça pública e da festa popular, as formas de ridicularização da verdade e do poder antigos com todo o seu sistema de mascaramentos (disfarces, mascaradas), de permutações hierárquicas (viradas do avesso), de destronamento e rebaixamentos.

Sem romper com o som dos sinos, Ivã o Terrível não podia pres-

cindir dos guizos dos bufões; certos elementos das formas carnavalescas existiam na organização externa da *opritchnina*^a (inclusive um atributo tão carnavalesco como a *vassoura*, por exemplo), a própria existência prática da *opritchnina* (vida e festins no bairro de Alexandre) tinha um caráter carnavalesco afirmado, exterritorial. Mais tarde, em período de estabilização, a *opritchnina* foi suprimida e condenada, e combateu-se o seu espírito mesmo, hostil a qualquer estabilização.

Tudo isso devia manifestar-se de maneira especialmente nítida com Pedro o Grande: para ele o som dos guizos dos bufões quase não cobria o dos sinos. Sabe-se até que ponto Pedro cultivou as últimas formas da festa dos loucos (jamais, desde milênios, ela fora em algum lugar tão legalizada e reconhecida pelo Estado); os seus destronamentos e coroações para rir irrompiam na vida do Estado, até o ponto de irem os títulos bufonescos de par com o verdadeiro poder do Estado (foi o caso, por exemplo, de Romodanovski); no princípio, o novo era aplicado à vida durante um *rito "divertido"*; durante a execução das reformas, alguns dos seus aspectos misturavam-se aos elementos de disfarces e destronamentos quase bufonescos (raspagem de barba, vestimentas à européia, fórmulas de polidez). No entanto, na época de Pedro o Grande, as formas carnavalescas eram sobretudo importadas do estrangeiro, enquanto que, sob Ivã o Terrível, elas eram mais populares, vivazes, complicadas e contraditórias.

Dessa forma, a liberdade exterior das formas da festa popular era inseparável da sua liberdade interior e de todo o seu valor positivo de concepção do mundo. Elas davam um *novo aspecto positivo do mundo* e ao mesmo tempo o *direito de exprimi-lo impunemente*.

O valor que tinham as formas e imagens da festa popular já foi explicado, e parece supérfluo voltar a isso. Presentemente, sua função especial no livro de Rabelais está perfeitamente clara para nós.

Ela se tornará mais clara ainda à luz do problema que toda a literatura do Renascimento procurou resolver. A época estava à procura das condições e formas que tornariam possíveis e justificariam *uma liberdade e uma franqueza máximas do pensamento e da palavra*. Ao mesmo tempo, o *direito exterior* (tolerado pela censura) e *interior* de liberdade e de franqueza não estavam separados um do outro. Naquela época, a franqueza não era evidentemente compreendida na sua acepção estritamente subjetiva, no sentido de "sinceridade", "direitos da alma", "intimidade", etc.; tudo era muito mais sério. Tratava-se da franqueza perfeitamente objetiva, proclamada em voz alta diante do povo reunido na praça pública, que dizia respeito a todos

^a Guarda corporal de Ivã, o Terrível; sua ação consistia em aterrorizar os proprietários rurais de uma região, dita *opritchnina*, confiscando-lhes as terras.

e a cada um. Era preciso colocar o pensamento e a palavra em condições tais que o mundo voltasse para eles a sua outra face, a face oculta, da qual não se falava nunca ou sobre a qual não se dizia a verdade, que não coadunava com as declarações e as formas da concepção dominante. Nos domínios do pensamento, as palavras estavam também à procura da América, queriam descobrir os antípodas, esforçavam-se por ver o hemisfério ocidental do globo terrestre, perguntando: "O que há ali debaixo de nós?"

O pensamento e a palavra procuravam a realidade nova, para além do horizonte aparente da concepção dominante. E por vezes palavras e pensamentos viravam-se de propósito, para ver o que se encontrava verdadeiramente por trás deles, qual era o seu avesso. Procuravam a posição a partir da qual pudessem ver a outra margem das formas de pensamento e dos julgamentos dominantes, a partir da qual pudessem lançar olhares novos sobre o mundo.

Boccaccio foi um dos primeiros a colocar esse problema de maneira perfeitamente consciente. A peste, que servia de quadro ao *Decameron*, devia criar as condições propícias à franqueza, às declarações e imagens não-oficiais. Na conclusão, o autor sublinha que as conversas que formam a matéria do seu livro se passaram "não na igreja, de cujos assuntos convém falar com os pensamentos e as palavras mais puras, não nas escolas de filosofia... mas *nos jardins, num lugar de distração*, entre mulheres jovens mas suficientemente maduras para não se prestarem a murmurações, e *num momento* em que não seja inconveniente às pessoas mais respeitáveis *andar com as calças sobre a cabeça* para sua salvação".

E em outro momento (no fim da sexta jornada):

"Não sabeis então que nesta hora funesta *os juízes fugiram de seus tribunais, as leis tanto divinas como humanas silenciaram*, e que a cada um se deixou um grande livre-arbítrio, a fim de que possa salvar a sua vida? Assim, se no curso das conversações vossa honestidade se encontrar compreendida dentro de *limites ligeiramente mais livres*, não é a fim de que dê lugar a algo indecente nos atos, mas a fim de oferecer-vos e aos outros um certo prazer."

O fim dessa passagem é esmaltada por reservas e fórmulas adocicadas, caras a Boccaccio, enquanto o começo revela muito justamente o papel da peste no seu projeto: ela dá o direito de falar de outra maneira, de ver de outra forma a vida e o mundo; todas as convenções caem, assim como as leis "tanto as divinas como as humanas silenciam". A vida é extraída das suas fronteiras banais, a teia de aranha das convenções se rasga, todas as fronteiras oficiais e hierárquicas são varridas, um ambiente específico se cria, que concede o direito exterior e interior à liberdade e à franqueza. E mesmo o homem mais respeitável tem o direito de colocar "as calças sobre a

cabeça". É por isso que o problema da vida é debatido "não na igreja, não nas escolas de filosofia", mas "num lugar de distração".

Explicamos neste momento as funções particulares da peste no *Decameron*: ela dá às personagens e ao autor o direito exterior e interior de usar de uma franqueza e de uma liberdade especiais. Mas além disso, a peste, imagem condensada da morte, é o ingrediente indispensável de todo o sistema de imagens do romance, onde o "baixo" material e corporal renovador tem um papel principal. O *Decameron* é o coroamento italiano do realismo grotesco carnavalesco sob formas mais reduzidas e pobres.

O tema da demência ou da tolice que atinge o herói constitui uma outra solução do mesmo problema. Procurava-se a liberdade exterior e interior em relação a todas as formas e a todos os dogmas da concepção agonizante, mas ainda dominante, a fim de olhar o mundo com outros olhos, de vê-lo de uma maneira diferente. A demência ou tolice do herói (evidentemente no sentido ambivalente dos termos) dava o direito de adotar esse ponto de vista.

Para resolver esse problema, Rabelais voltou-se para as formas da festa popular, que davam ao pensamento e à palavra a liberdade exterior e interior mais radical e ao mesmo tempo mais positiva e rica de sentido.

A influência do carnaval — na acepção mais ampla do termo — foi enorme em todas as grandes épocas literárias, mas na maioria dos casos ela ficou latente, indireta, difícil de discernir, enquanto que no Renascimento ela foi ao mesmo tempo extraordinariamente forte, direta, imediata e nitidamente expressa, mesmo nas suas formas exteriores. O Renascimento é de alguma maneira a carnavalização direta da consciência, da concepção do mundo e da literatura.

A cultura oficial da Idade Média elaborou-se ao longo de séculos, teve seu período criador e heróico, foi universal, onipenetrante; ela envolveu e atemorizou todo o universo, cada fragmento da consciência humana, apoiada pela organização única no seu gênero que foi a Igreja católica. No Renascimento, a formação feudal chegava ao fim, mas o poder da sua ideologia sobre a consciência humana tinha ainda excepcional força.

Sobre quê podia apoiar-se a cultura oficial da Idade Média, sobretudo se se considera que essa luta foi poderosa e vitoriosa? As fontes livrescas da Antigüidade não podiam evidentemente constituir um apoio satisfatório em si mesmas. A própria Antigüidade podia ser interpretada (e muitos não se privaram de fazê-lo) através do prisma da concepção medieval. A fim de descobrir a Antigüidade humanista, era preciso libertar a consciência do poder milenar das categorias do pensamento medieval, era preciso tomar posição na margem oposta

à cultura oficial, ter-se desgarrado da trilha secular da evolução ideológica.

Apenas a poderosa cultura cômica popular formada ao longo de milhares de anos podia representar esse papel. Os espíritos progressistas do Renascimento participavam diretamente dessa cultura, e principalmente do seu aspecto de festa popular e de carnaval, ao qual consagramos o presente capítulo. O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo. É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida.

Em uma de suas resenhas de leitura, Dobroliubov manifestou essa admirável opinião:

*“É preciso elaborar na alma a firme convicção de que é necessário e possível livrar-se totalmente da verdadeira estrutura desta vida, para ter a força de descrevê-la com poesia.”*³⁴

Na base da literatura progressista do Renascimento, residia essa “firme convicção de que é necessário e possível livrar-se totalmente da verdadeira estrutura desta vida”. Foi graças a essa convicção da necessidade e da possibilidade de *uma mudança e de uma renovação radical de toda a ordem existente* que os autores do Renascimento puderam ver o mundo como o fizeram. É justamente essa convicção que atravessa de ponta a ponta a cultura cômica popular, não como uma idéia abstrata, mas como uma sensação viva, que determina todas as suas formas e imagens. Por todas as suas formas e imagens, por seu sistema abstrato de pensamento, a cultura oficial da Idade Média tendia a inculcar a convicção, diametralmente oposta, da intangibilidade e imobilidade do regime e da verdade estabelecidos, e, de maneira geral, da perenidade e da imutabilidade de toda a ordem existente. Na época de Rabelais, essa última convicção era ainda todo-poderosa, e não era possível vencê-la através do viés de pesquisas intelectuais individuais ou de um estudo livresco das fontes antigas (que não viria esclarecer “a consciência carnavalesca”).

É por isso que sentimos em todas as grandes obras do Renascimento a atmosfera carnavalesca que as penetra, o ar livre da praça

³⁴ Dobroliubov: *Poesias de Ivã Nikitin*. Obras escolhidas em seis volumes, t. VI, Goslitizdat, Leningrado, 1963, p. 167 (em russo).

pública durante a festa popular. Na sua própria construção, na lógica original das suas imagens, é fácil discernir a base carnavalesca, mesmo quando não está expressa de maneira tão concreta e nítida como em Rabelais.

Uma análise idêntica à que acabamos de empregar para Rabelais permitiria evidenciar igualmente o aspecto carnavalesco primordial que preside à organização do drama shakespeariano. Não queremos apenas falar do segundo plano bufo dos seus dramas, pois a lógica carnavalesca dos coroamentos-destronamentos — sob uma forma latente ou aparente — organiza também o seu plano sério. O essencial para nós é essa convicção, que permeia o drama shakespeariano, de que é possível livrar-se da verdadeira estrutura desta vida, e que determina o realismo temerário, extremamente lúcido (que não leva, porém, ao cinismo), de Shakespeare, e seu absoluto adogmatismo. A inspiração carnavalesca das renovações e mudanças radicais constitui para Shakespeare o fundamento da sensação do mundo, ela lhe permitiu ver a grande alternância das épocas que se produzia na realidade e, ao mesmo tempo, de compreender os seus limites.

Encontram-se na sua obra múltiplas manifestações do elemento carnavalesco: imagens do “baixo” material e corporal, obscenidades ambivalentes, banquetes populares, etc. (dos quais já falamos na nossa introdução).

O fundamento carnavalesco de *Dom Quixote* assim como das novelas de Cervantes é absolutamente certo: o romance é diretamente organizado como um ato carnavalesco complexo, provido de todos os seus acessórios exteriores. A profundidade e a lógica do realismo de Cervantes são, por sua vez, determinadas pela inspiração puramente carnavalesca das mudanças e renovações.

A literatura do Renascimento mereceria um outro estudo especial, realizado à luz das formas carnavalescas da festa popular *compreendidas com exatidão*.

O livro de Rabelais é, em toda a literatura mundial, o que oferece mais amplo lugar à festa. Ele encarnou a própria essência da festa popular. E é enquanto tal que se recorta violentamente contra o fundo da literatura séria, cotidiana, oficial e solene dos séculos seguintes, especialmente do XIX. Por essa razão é impossível compreender Rabelais se se adota a concepção do mundo totalmente *estranha à festa* que nele reinava.

Sob o domínio da cultura burguesa, a noção de festa não fez mais que restringir e desnaturalizar-se, sem contudo desaparecer. A festa é a categoria primeira e indestrutível da civilização humana. Ela pode empobrecer-se, às vezes mesmo degenerar, mas não pode apagar-se

completamente. A festa privada, de interior, que é a do indivíduo na época da burguesia, conserva apesar de tudo sua verdadeira natureza, embora desnaturalizada: nos dias festivos, as portas da casa abrem-se de par em par aos convidados (no limite, a todos, ao mundo inteiro); nos dias de festa, tudo se distribui em profusão (alimentos, vestimentas, decoração dos cômodos), os desejos de felicidade de toda espécie subsistem ainda (mas perderam quase totalmente o seu valor ambivalente), da mesma forma que os votos, os jogos e os disfarces, o riso *alegre*, os gracejos, as danças, etc. A festa é isenta de todo sentido utilitário (é um repouso, uma trégua, etc.) É a festa que, libertando de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico. É preciso não reduzir a festa a um conteúdo determinado e limitado (por exemplo, à celebração de um acontecimento histórico), pois na realidade ela transgride automaticamente esses limites. É preciso também não arrancar a festa à vida do corpo, da terra, da natureza, do cosmos. Nessa ocasião, “o sol se diverte no céu” e parece mesmo existir um “tempo de festa” especial.³⁵ Na época burguesa, tudo isso declinou.

É um fato significativo que a filosofia ocidental dos últimos anos, e mais precisamente a filosofia antropológica, procure revelar a sensação de festa especial do homem (humor festivo), o aspecto de festa especial do mundo, e busque utilizá-la para vencer o pessimismo da concepção existencialista. A antropologia filosófica, com o seu método fenomenológico, não tem nada a ver com a verdadeira ciência histórica e social e não pode dar a solução a esse problema; além disso, ela está orientada pela noção de festa deteriorada da época burguesa.³⁶

³⁵ Seria muito interessante analisar os étimos e matizes do léxico da festa nas diferentes línguas, assim como estudar as imagens da festa na língua popular, o folclore e a literatura: pois, na sua totalidade, integram-se no quadro de conjunto do mundo em festa, do universo *em festa*.

³⁶ A mais notável tentativa feita para descobrir a sensação da festa no homem é a de O. F. Bollnow em *Neue Geborgenheit. Das Problem einer Ueberwindung des Existenzialismus*, Stuttgart, 1955. No fim do volume, figura um estudo complementar especial consagrado à festa: *Zur Anthropologie des Festes* (p. 195-243). O autor não cita nenhum documento histórico, não estabelece distinção entre as festas populares (carnaval) e oficiais, ignora o aspecto cômico do mundo, a universalidade, o utopismo da festa. Apesar dessas lacunas, o livro de Bollnow contém muitas observações válidas.

Capítulo Quarto

O BANQUETE EM RABELAIS

Estamos diante de algo muito elevado: nesta bela imagem encarna-se o *princípio da nutrição* sobre o qual repousa todo o mundo, e que impregna toda a natureza.

Goethe (acerca da *Vaca* de Miron).

No livro de Rabelais, as imagens de banquete, isto é, do comer, do beber, da ingestão, estão diretamente ligadas às formas da festa popular estudada no capítulo precedente. Não se trata de forma alguma do beber e comer cotidianos, que fazem parte da existência de todos os dias de indivíduos isolados. Trata-se do *banquete* que se desenrola na *festa popular*, no limite da *boa mesa*. A poderosa tendência à *abundância* e à universalidade está presente em cada uma das imagens do beber e do comer que nos apresenta Rabelais, ela determina a forma de apresentação dessas imagens, o seu *hiperbolismo positivo*, o seu *tom triunfal e alegre*. Essa tendência à abundância e à universalidade é o fermento adicionado a todas as imagens de alimentação; graças a ele, elas crescem, incham até atingir o nível do supérfluo e do excessivo. Em Rabelais, todas as imagens do comer são idênticas às salsichas e pães gigantes, habitualmente levados em grande pompa nas procissões do carnaval.

As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo. Vimos que o senhor de Basché fez espancar os chicaneiros durante um banquete de bodas. Tappecoue é por sua vez despedaçado no momento em que os diabos se reúnem numa taverna para banquetear-se. Evidentemente, nada disso é fortuito.

O papel das imagens de banquete no livro de Rabelais é enorme. Quase não há página onde essas imagens não figurem, pelo menos no estado de metáforas e de epítetos tomados do domínio do beber e do comer.

As imagens do banquete estão estreitamente mescladas às do corpo grotesco. É difícil por vezes traçar uma fronteira precisa entre elas, de tal forma estão orgânica e essencialmente ligadas, por exemplo no episódio da matança do gado (mistura do corpo comedor e do corpo comido). Se voltarmos ao primeiro livro (escrito), isto é, *Pantagruel*, veremos imediatamente até que ponto essas imagens estão imbricadas. O autor conta que depois do assassinato de Abel, a terra *bebeu* o seu sangue, o que a tornou excepcionalmente fértil. Os homens que comeram as nêspas que nasceram nessa terra tiveram *inchaços enormes sobre o corpo*. O motivo da *grande boca aberta* — motivo dominante no *Pantagruel* — e o da *deglutição* que lhe é associado, estão no limite das imagens do corpo e das do comer e beber. No momento em que Pantagruel deve vir ao mundo, sai do *ventre escancarado* da sua mãe um comboio de bestas de carga, carregadas de sal e de *salgadinhos*, o que nos permite ver até que ponto as imagens da alimentação estão ligadas à do corpo e da reprodução (fertilidade, crescimento, parto).

Sigamos o papel que desempenham as imagens de banquete de uma ponta à outra do livro:

As primeiras experiências que Pantagruel realiza no berço são todas *experiências alimentares*. A imagem do assado no espeto domina o episódio turco de Panurge. É por um banquete que termina o episódio do processo que opõe os senhores de Baisecul e Humevesne, e o de Thaumaste. Vimos o papel de primeiro plano desempenhado pelo banquete no episódio dos cavaleiros queimados. Todo o episódio da guerra com o rei Anarche regurgita de imagens de banquete, essencialmente de sal e vinho elevados à categoria de principal arma de guerra. A visita de Epistemon ao reino de além-túmulo está cheia de imagens de banquete. A guerra contra Anarche termina com um banquete popular saturnalesco na capital dos amaurotes.

No segundo livro (escrito), o papel das imagens de banquete não é menor. A ação começa com um banquete em honra da matança do gado. As imagens do comer têm um papel capital na educação de Gargantua. No início da guerra picrocholina, quando Gargantua volta para casa, Grandgousier dá um banquete cujos pratos e aves são enumerados no cardápio. Já vimos o papel do pão e do vinho no desencadeamento da guerra picrocholina e no episódio do combate de frei Jean nos muros do mosteiro. Esse livro formiga de toda espécie de metáforas e comparações tomadas do vocabulário do beber e do comer. Ele termina com estas palavras: “E uma boa mesa!”¹.

¹ É preciso notar a ausência quase total de imagens de banquete no episódio da abadia de Télema. Ainda que todas as salas tenham sido enumeradas, por mais bizarro que possa parecer, a cozinha foi esquecida, não há lugar para ela em Télema.

Se as imagens de banquete são menos numerosas no Terceiro Livro, elas são contudo disseminadas nos diferentes episódios. Sublinhe-mos que é durante uma refeição que Panurge consulta um teólogo, um médico e um filósofo. O assunto do conjunto do episódio — debate livre sobre a natureza das mulheres e os problemas do casamento — é típico das “conversações de mesa”.

No Quarto Livro, o papel das imagens de banquete retorna com força. Elas são dominantes no episódio carnavalesco da guerra das morcelas. É nesse livro que figura o episódio dos gastrólatras e a enumeração das iguarias e bebidas, que detém o recorde de extensão na literatura mundial. É aqui também que se celebra Gáster e as suas invenções. A absorção de alimentos tem um papel essencial no episódio do gigante Bringuenarilles, no da “ilha dos ventos” onde as pessoas se alimentam exclusivamente de ventos. É aqui que se situa a história dos “monges na cozinha”. Enfim, o livro termina com um festim a bordo do navio, pór meio do qual Pantagrue e seus companheiros “melhoram o tempo”. A última palavra do livro, que vem como conclusão de uma longa tirada escatológica de Panurge, é: “Bebamos!” É também a última palavra que Rabelais escreveu.

Qual é a importância de todas essas imagens de banquete?

Já explicamos que elas estão indissolivelmente ligadas às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo; além disso, e da forma mais essencial, elas estão ligadas à *palavra*, à *conversação sábia*, à *verdade alegre*. Já notamos enfim a sua tendência inerente à abundância e à universalidade. Como se explica esse papel excepcional e universal das imagens de banquete?

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O *encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si.

A consciência do homem que despertava, não podia deixar de concentrar-se sobre esse aspecto, não podia deixar de extrair dele uma série de imagens essenciais, determinando as suas relações com o mundo. *Esse encontro com o mundo na absorção de alimento era alegre e triunfante*. O homem *triunfava do mundo*, engolia-o em vez de ser engolido por ele; a fronteira entre o homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável.

No sistema das imagens da Antigüidade, o comer era inseparável do *trabalho*. Era o coroamento do trabalho e da luta. *O trabalho triunfava no comer*. O encontro do homem com o mundo no trabalho, sua luta com ele terminava com a absorção de alimento, isto é, de uma parte do mundo a ele arancada. *Como última etapa vitoriosa do trabalho*, o comer substitui freqüentemente no sistema das imagens o processo do trabalho no seu conjunto. Nos sistemas de imagens mais antigos, não podia, de maneira geral, haver fronteiras nítidas entre o comer e o trabalho, pois tratava-se das duas faces de um mesmo fenômeno: a luta do homem com o mundo que terminava com a vitória do primeiro.

Convém sublinhar que o trabalho e o comer eram coletivos; que toda a sociedade participava em igualdade de condições. Esse comer coletivo, coroamento de um trabalho coletivo, não é um ato biológico e animal, mas um acontecimento social. Se se isola o comer do trabalho, do qual ele é o coroamento, e se se passa a considerá-lo como um fenômeno da vida privada, não restará nada das imagens do encontro do homem com o mundo, de degustação do mundo, de grande boca aberta, da ligação essencial do comer com a palavra e a alegre verdade, restará apenas uma série de metáforas afetadas e desprovidas de sentido. Enquanto que, no sistema das imagens do *povo trabalhador*, que continua a ganhar a vida e o alimento no combate que é o trabalho, que continua a *devorar a parte do mundo que acaba de conquistar, de vencer*, as imagens de banquete guardam sempre sua importância maior, seu universalismo, sua ligação essencial com a vida, a morte, a luta, a vitória, o triunfo, o renascimento. Por essa razão, essas imagens continuaram a viver, no seu sentido universalista, em todos os domínios da obra criadora popular. Elas continuaram a desenvolver-se, a renovar-se, a enriquecer-se de novos matizes, a estabelecer ligações novas com os novos fenômenos. Cresceram e renovaram-se simultaneamente com o povo que as criou.

As imagens de banquete não foram de maneira alguma sobrevivências mortas de épocas extintas, sobrevivências, por exemplo, dos primeiros tempos da caça, onde se realizavam, durante a caça coletiva, o despedaçamento e a consumação coletiva do animal vencido, como o afirmam certos etnólogos e folcloristas. Concepções simplistas como essas dão uma grande evidência e uma claridade aparente às teorias que explicam a origem de numerosas imagens de banquete, privilegiando o despedaçamento e a absorção. No entanto, mesmo as mais antigas imagens de banquete — assim como as do corpo grotesco — que chegaram até nós são muito mais complexas do que essas noções primitivas: elas são, pelo contrário, profundamente conscientes, intencionais, filosóficas, ricas em matizes e ligações vivas com todo o

contexto que as envolve, elas não se assemelham absolutamente a sobrevivências mortas de concepções esquecidas.

A vida dessas imagens nos cultos e ritos dos sistemas religiosos oficiais adquire, contudo, um caráter bem diferente. Aqui, com efeito, fixou-se sob uma forma sublimada um estágio mais antigo de desenvolvimento dessas imagens. Mas no sistema da festa popular, elas se desenvolveram e renovaram através de milênios, tanto e tão bem que na época de Rabelais e nos séculos seguintes continuavam a ter uma existência consciente e criadora no domínio artístico.

No realismo grotesco, essas imagens tiveram uma vida de uma riqueza toda especial. É aqui que se devem procurar as fontes principais das imagens rabelaisianas de banquete. A influência do simpósio antigo teve apenas uma importância secundária.

Como dissemos, na absorção de alimentos, as fronteiras entre o corpo e o mundo são ultrapassadas num sentido favorável ao corpo, que triunfa sobre o mundo, sobre o inimigo, que celebra a vitória, que cresce às suas expensas. Essa fase do triunfo vitorioso é obrigatoriamente inerente a todas as imagens de banquete. Uma refeição não poderia ser triste. Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto que a morte e a comida são perfeitamente compatíveis). *O banquete celebra sempre a vitória*, é uma propriedade característica da sua natureza. *O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte*. Nesse aspecto, é o equivalente da *concepção e do nascimento*. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e *se renova*.

É por isso que o banquete, compreendido como o triunfo vitorioso e a renovação, preenche freqüentemente na obra popular *funções de coroamento*. Nesse aspecto, é o equivalente da *boda* (ato de reprodução). Muitas vezes os dois fins se juntam na imagem do *banquete de bodas* com o qual terminam as obras populares. “O banquete”, “a boda”, “o banquete de boda” não fornecem um fim abstrato e nu, mas *um coroamento sempre preenhe de um princípio novo*.

É significativo que, na obra popular, a morte não sirva jamais de coroamento. Se ela surge no fim, é então seguida de *uma refeição funerária* (isto é, de um *banquete*, é assim por exemplo que termina, a *Iliada*), e essa é o verdadeiro coroamento. Isso por causa do caráter ambivalente de todas as imagens da obra popular: o fim deve estar prenhe de um novo começo, da mesma forma que a morte é prenhe de um novo nascimento.

A natureza vitoriosa e triunfal de todo banquete faz dele não apenas o coroamento adequado, mas ainda o enquadramento adequado de toda uma série de acontecimentos capitais. Por isso em Rabelais o banquete coroa quase sempre, ou melhor enquadra, um acontecimento (as sevícias infligidas aos chicaneiros, por exemplo).

O banquete, enquanto *enquadramento essencial da palavra sábia, dos sábios ditos, da alegre verdade*, reveste-se de uma importância toda especial. Uma ligação eterna uniu sempre a palavra e o banquete. É no simpósio antigo que ela ocorreu da forma mais clara e mais clássica. No entanto, mesmo o realismo grotesco da Idade Média tinha uma tradição muito original de simpósio, isto é, de conversação à mesa.

Seria tentador buscar a gênese dessa ligação no próprio berço da palavra humana. Mas, mesmo que se chegasse a estabelecer essa "gênese" última, de maneira suficientemente verossímil, ela forneceria muito poucos elementos para a compreensão da vida e da tomada de consciência ulterior dessa ligação. Pois mesmo para os autores antigos — Platão, Xenofonte, Plutarco, Ateneu, Macróbio, Luciano, etc. — o simpósio, ligação entre a palavra e o banquete, não era de forma alguma uma sobrevivência morta, mas ao contrário, tinha um sentido totalmente preciso. Esse elo estava também vivo e consciente no simpósio grotesco, no seu herdeiro e mestre Rabelais.²

No Prólogo de *Gagantua*, Rabelais fala em termos claros dessa relação. Eis a passagem:

"Pois, para a composição desse livro senhorial, não perdi nem empreguei mais, nem outro tempo, senão aquele que estava estabelecido para tomar a minha refeição corporal, a saber, bebendo e comendo. Essa é a hora certa de escrever essas altas matérias e ciências profundas, como bem sabia fazer Homero, modelo de todos os filólogos, e Enio, pai dos poetas latinos, assim como testemunha Horácio, ainda que um desgraçado tenha dito que os seus poemas cheiravam mais a vinho do que a azeite.

"O mesmo disse um miserável dos meus livros; mas merda para ele! O odor do vinho, oh quão mais fragrante, ridente, requerente, mais celestial e delicioso que o do azeite! E considerarei maior glória que se diga de mim que gastei mais em vinho do que em azeite, como Demóstenes, quando dele se dizia que gastava mais em azeite do que em vinho. A mim é honra e glória ser dito e reputado bom conviva e bom companheiro, e com esse título sou bem-vindo em todas as boas reuniões de pantagruelitas." (Livro I, Prólogo) *

No começo, o autor rebaixa de propósito os seus próprios escritos: só escreve, diz ele, quando come, por consequência perde muito pouco tempo com esses escritos, aquele que consagraria a distrair-se e

² A tradição do simpósio grotesco continuou a viver sob uma forma empobrecida: reencontramo-la em numerosos fatos do século XIX (por exemplo, nas conversações à mesa de Beethoven); na verdade, ela sobreviveu até os nossos dias.

* *Obras*, Pléiade, p. 6; Livro de bolso, vol. II, p. 31.

a descansar. Pode-se, portanto, compreender num sentido irônico a expressão “altas matérias e ciências profundas”. Mas logo, esse rebaixamento apaga-se por uma referência a Homero e a Ênio, que tinham o costume de agir como ele.

As conversações à mesa são conversas livres e brincalhonas: o direito de rir e de entregar-se a palhaçadas, de liberdade e de franqueza, concedido à ocasião da festa popular, estendia-se a elas. Rabelais coloca sobre os seus escritos o chapéu protetor do bufão. Mas ao mesmo tempo, as conversações à mesa cumprem perfeitamente o seu papel, por sua própria natureza. Ele prefere o vinho ao azeite, símbolo da seriedade piedosa da quaresma.

Rabelais estava perfeitamente convencido de que não se podia exprimir a verdade livre e franca a não ser no ambiente do banquete, e unicamente no tom das conversações à mesa, pois, fora de toda consideração de prudência, apenas esse ambiente e esse tom respondiam à própria essência da verdade tal como ele a conhecia: uma verdade *interiormente livre, alegre e materialista*.

Por detrás da “seriedade de azeite” de todos os gêneros elevados e oficiais, Rabelais percebia o poder fugaz e a verdade fugitiva do passado: Picrochole, Anarche, Janotus, Tappecoue, os chicaneiros, os caluniadores, os carrascos, os agelastos de toda espécie, os canibais (que urravam em vez de rir), os misantropos, os hipócritas, os fanáticos, etc. Para ele, o sério era ou o tom da verdade fugitiva e da força condenada, ou o do homem fraco, aterrorizado por toda espécie de feitiços. Enquanto que o simpósio grotesco, as imagens de banquete do carnaval e da festa popular, e também em parte as “conversações à mesa” dos antigos lhe ofereciam o riso, o tom, o vocabulário, todo o sistema das imagens que exprimiam a sua nova compreensão da verdade. O banquete e as imagens de banquete eram o meio mais favorável a uma verdade absolutamente intrépida e alegre. *O pão e o vinho* (o mundo vencido pelo trabalho e pela luta) *afugentam todo medo e libertam a palavra*. O encontro alegre, triunfal, com o mundo enquanto come e bebe o homem vencedor, que engole o mundo e não é engolido por ele, está em profunda harmonia com a essência mesma da concepção rabelaisiana do mundo. Essa vitória sobre o mundo no ato de comer era concreta, consciente, material e corporal; o homem sentia o gosto do mundo vencido. O mundo alimenta e alimentará a humanidade. É por isso que não havia o menor grão de misticismo, nem o menor grão de sublimação abstrata e idealista na imagem da vitória sobre o mundo.

Essa imagem materializa a verdade, não lhe permite arrancar-se da terra; ao mesmo tempo, conserva-lhe a sua natureza universalista e cósmica. Os temas e imagens das “conversações à mesa” são sempre as “altas matérias” e “ciências profundas”, mas, sob uma forma ou

outra, elas são destronadas e renovadas no plano material e corporal; as “conversações à mesa” são dispensadas de observar as distâncias hierárquicas entre as coisas e os valores, elas misturam livremente o profano e o sagrado, o superior e o inferior, o espiritual e o material; não há incompatibilidades para elas.

Observemos que Rabelais opôs o vinho ao azeite. Como já dissemos, este último é o símbolo do sério piedoso e oficial, “da piedade e do temor de Deus”. O vinho liberta do medo e da piedade. “A verdade no vinho” é uma verdade livre e sem medo.

É importante sublinhar um outro fato capital: a ligação particular das conversas trocadas durante um banquete com *o futuro e a celebração-ridicularização*. Esse aspecto está ainda vivo nos discursos e brindes pronunciados em nossos dias nos banquetes. A palavra pertence de alguma forma ao próprio tempo, que dá a morte e a vida no mesmo ato; por isso a palavra tem duplo sentido e é ambivalente. Mesmo na forma mais estrita e fixa do simpósio — em Platão e Xenofonte — o elogio conserva a sua ambivalência, incluindo a injúria (embora edulcorada); pode-se, falando de Sócrates, referir o seu físico monstruoso, e Sócrates pode celebrar-se a si mesmo (em Xenofonte) como um intermediário. Velhice e juventude, beleza e disformidade, morte e parto fusionam muito freqüentemente em uma figura de dupla face. *Mas durante a festa, a voz do tempo fala principalmente do futuro*. O triunfo do banquete toma a forma de antecipação de um futuro melhor. Isso confere um caráter particular às palavras do banquete, libertadas dos olhos do passado e do presente. Existe nos *Traçados de Hipócrates* um *Sobre os ventos* (que Rabelais conhecia perfeitamente), que dá a seguinte definição da embriaguez:

“Acontece o mesmo na embriaguez: em seguida a um aumento súbito do sangue, as almas mudam com os pensamentos que elas contêm, e os homens, esquecidos dos males presentes, aceitam a esperança de bens futuros.”

O caráter utópico das palavras de banquete, vivo ainda hoje nos discursos e brindes, não está desligado da terra: o triunfo futuro da humanidade está representado nas imagens materiais e corporais de abundância e de renovação do homem.

A importância e as funções das imagens de banquete em Rabelais tornam-se mais claras ainda contra o fundo da tradição grotesca do simpósio. Vamos seguir as suas principais manifestações.

A célebre *Coena Cypriani* inaugura a tradição grotesca. A história da criação dessa obra original permanece problemática. Ela não tem seguramente nenhuma relação com São Cipriano, bispo de Cartago (morto em 256), em cuja obra tem sido habitualmente incluída. Pa-

rece impossível estabelecer sua data de nascimento, que se situa entre os séculos V e VIII. Tampouco é claro o fim imediato e consciente que se fixara o autor da *Coena*. Certos especialistas (Brewer, por exemplo) afirmam que o autor buscava fins puramente didáticos, ou mesmo mnemônicos: queria fixar na memória dos alunos os nomes e acontecimentos da Santa Escritura; outros (Lapôtre) vêem nela uma paródia do *Banquete* em honra da deusa Ceres, de Juliano o Apóstata; os últimos enfim (P. Lehmann e outros) vêem nela um prolongamento paródico das homilias de Zenão, bispo de Verona. Convém dizer algumas palavras a respeito desses sermões.

Zenão compusera homilias de um gênero original. Sua finalidade era aparentemente enobrecer um pouco as comilanças tumultuosas e pouco cristãs a que se entregavam os seus paroquianos nas festas de Páscoa. Zenão escolheu então na Bíblia e no Evangelho todos os extratos que mostravam as personagens da História Sagrada ocupados em comer e beber; em outros termos, ele constituiu uma antologia de trechos escolhidos das imagens de banquete. Essa homilia contém certos elementos de *risus paschalis*, isto é, de gracejos e risos livres, que, segundo uma antiquíssima tradição, eram lícitos na Páscoa nos sermões religiosos.

A *Coena Cypriani* recorda efetivamente por seu caráter as homilias de Zenão, contudo vai muito mais longe. Seu autor realizou uma escolha prodigiosa não apenas de todas as imagens de banquete mas, de maneira geral, de todas as *imagens de festa* esparsas na Bíblia e no Evangelho. Ele reuniu-as num quadro grandioso de banquete, cheio de movimento e de vida, com uma excepcional liberdade carnavalesca ou, mais exatamente, saturnalesca (a ligação da *Coena* com as saturnais é reconhecida pela quase totalidade dos especialistas). A parábola do rei que festeja o casamento de seu filho (Mateus, XXII, 1-14) está na base da obra. Todas as personagens do Antigo e do Novo Testamento são convivas de um banquete grandioso, desde Adão e Eva até Jesus Cristo. Elas ocupam um lugar à mesa, de acordo com a Sagrada Escritura, que é utilizada da forma mais fantástica: Adão toma lugar ao centro, Eva assenta-se sobre uma folha de parreira, Caim sobre um arado, Abel sobre uma bilha de leite, Noé sobre a sua arca, Absalão sobre ramos, Judas sobre uma caixinha de dinheiro, etc. As iguarias e bebidas servidas aos convivas são escolhidas em função do mesmo princípio: por exemplo, serve-se a Cristo vinho de uvas secas que tem o nome de *passus*, porque Cristo padeceu a "Paixão". Todas as outras fases do banquete se inspiram nesse princípio grotesco. Depois da refeição (primeira parte do banquete antigo), Pilatos traz os gomis, Marta, naturalmente, encarrega-se da limpeza; Davi toca harpa, Herodíades dança, Judas beija a todos; Noé está evidentemente nas vinhas do Senhor, o galo impede Pedro de adormecer, etc.

No dia seguinte ao banquete, cada um vem trazer um presente ao mestre da casa: Abraão, um carneiro; Moisés, duas tábuas da Lei; Cristo, um cordeiro, etc. Em seguida introduz-se o motivo do roubo: descobre-se que numerosos objetos foram roubados durante o banquete, começam a procurá-los, todos os convivas são tratados então como ladrões, mas em seguida, em expiação de todos os pecados, dá-se a morte unicamente a Agar que é sepultada com grande pompa. Os principais argumentos da estrutura e do conteúdo da *Coena Cypriani* abriram à literatura a tradição medieval dos banquetes.

A *Coena* é um jogo de uma total liberdade com todas as personagens, coisas, motivos e símbolos sagrados da Bíblia e do Evangelho. Seu autor não recua diante de nada. Os sofrimentos de Cristo, em função de uma simples semelhança verbal, obrigam-no a tomar vinho de passas; todas as personagens sagradas são ladrões, etc. A fantasia com a qual as personagens se relacionam, as associações insólitas de imagens sagradas são espantosas; apenas Rabelais é capaz de rivalizar com semelhantes casamentos disparatados. Toda a sagrada Escritura se põe a girar numa ronda bufa. A Paixão do Senhor, a arca de Noé, a folha de parreira de Eva, o beijo de Judas, etc., são transformados em detalhes jocosos de um banquete saturnalesco. As imagens de banquete escolhidas pelo autor como ponto de partida, é que lhe deram o direito de tomar tais liberdades. Uma vez escolhidas, essas imagens criam o ambiente desejado para um jogo absolutamente livre. O caráter material e corporal das imagens de banquete permitia utilizar quase toda a Sagrada Escritura, destroná-la e ao mesmo tempo renová-la (com efeito, sob essa forma renovada, as personagens da Bíblia são perfeitamente inesquecíveis). *O banquete tinha o poder de libertar a palavra das cadeias da piedade e do temor divino*. Tudo se tornava acessível ao jogo e à alegria.

Sublinhemos uma outra particularidade da *Coena*: o banquete reúne personagens das épocas mais diversas, assiste-se a uma espécie de reunião de toda a história, na pessoa dos seus representantes, em volta da mesa de festa. O banquete toma então um caráter mundial e grandioso. Sublinhemos igualmente a aparição do tema do roubo, da vítima expiatória paródica (Agar) e dos funerais paródicos: tudo isso está estreitamente misturado às imagens de banquete e constitui um retorno tardio às tradições do simpósio grotesco.

A *Coena Cypriani*, desde o século XI (data em que ela ressurgiu), gozou de um sucesso e de uma propagação imensas, tanto na sua versão inicial como nas diferentes adaptações. Conhecemos três delas: a do célebre abade de Fulda, Rabanus Maurus, do diácono Jean (877) e enfim de Asselin de Reims (começo do século XI).

Rabanus Maurus era um eclesiástico restrito e ortodoxo; no entanto, não encontrou nada de profanatório na *Coena Cypriani*; ele redi-

giu uma adaptação abreviada que dedicou a Lotário II. Na sua dedicatória, supõe que a *Coena* pode servir de leitura “divertida” ao rei: “*ad jocunditatem*”.

Jean, diácono de Roma, transpõe o texto da *Coena* para verso (o original era em prosa) e acrescenta-lhe um prólogo e um epílogo. Ressalta do prólogo que essa obra estava destinada a ser representada na *festa da escola*, durante a *recreação pascal*, e que a *Coena* tivera um grande sucesso num *banquete* do rei Carlos, o Calvo. Esses fatos são extremamente sintomáticos: provam como os direitos e liberdades da *recreação* e do *banquete* eram sagrados no século IX. Para Rabanus Maurus (e outras personalidades do seu tempo), o banquete de festa justificava o jogo com os objetos sagrados, o que, em outras circunstâncias, teria constituído uma profanação monstruosa.

Os manuscritos da *Coena* são muito numerosos em todos os séculos posteriores, o que testemunha a enorme influência desse simpósio medieval. É característico que o universalismo histórico da *Coena*, e certos outros aspectos, se encontrem na obra mais grandiosa do século XVI que trata do banquete, *O meio de vencer na vida*, assim como no *Sonho de Pantagruel*,³ escrito sob a influência de Rabelais e que, por sua vez determinou o conjunto dos motivos do Terceiro Livro.

A obra seguinte, que desenvolve a tradição do banquete medieval, e sobre a qual nos deteremos agora, remonta ao século X. O *Manuscrito da Canção de Cambridge* contém uma poesia em verso que conta a história de um certo ladrão: este apresenta-se a Heringer, arcebispo de Mogúncia e jura-lhe por todos os deuses que esteve no inferno e no céu.⁴ Cristo *banqueteia* no céu, o apóstolo Paulo serve-lhe de cozinheiro, e São João Batista de *copeiro*. O nosso larápio chegou a roubar um pedaço de pulmão da mesa de festim e comeu-o. O arcebispo Heringer castigou-o por ter cometido esse roubo celeste.

Essa breve obra é extremamente típica da tradição medieval do banquete: trata-se de um disfarce da Ceia, a imagem do banquete permite transpô-la para o plano material e corporal, introduzir detalhes culinários autênticos, transformar São Paulo em cozinheiro, etc.

Nos séculos XI e XII, a tradição do banquete amplia-se graças à aparição do elemento satírico. Nesse aspecto, é muito característico o *Tratado de Garcia de Toledo* (século XI). Nele apresenta-se um banquete ininterrupto da cúria romana: papas e cardeais. O papa bebe num grande cálice de ouro; torturado por uma sede inextinguível, bebe à saúde de todos e de tudo: pela salvação das almas, pelos doentes,

³ François Habert d'Issoudun: *Le songe de Pantagruel*.

⁴ Essa “visão cômica do além-túmulo” das canções de Cambridge foi publicada em *The Cambridge Songs Edited by Karl Breul*, Cambridge, 1915, p. 59-85.

pela boa colheita, a paz, os viajantes marítimos e terrestres, etc. (aqui, parodia-se a *ektêneia*).^a Os cardeais não ficam atrás. A pintura desse banquete ininterrupto, onde têm livre curso a sede e a cupidez do papa e dos cardeais, está cheia de grandes exageros e de longas enumerações de caráter elogioso e injurioso (isto é, ambivalente). Costuma-se comparar essa obra ao livro de Rabelais, como exemplo da sátira grotesca. O apetite desmesurado do papa toma aqui dimensões cômicas.

O *Tratado de Garcia* é uma sátira aberta dirigida contra a venalidade, a cupidez e a decomposição da cúria romana. As imagens de banquete levadas à escala cósmica parecem ter um valor puramente negativo, é o "exagero do que não deve ser". No entanto, as coisas são realmente mais complexas. As imagens de banquete, como todas as imagens da festa popular, são ambivalentes. Aqui elas estão efetivamente a serviço de uma tendência estritamente satírica, por consequência negativa; mas apesar disso, essas imagens conservam sua natureza positiva. É essa última que gera os exageros, ainda que utilizados com uma finalidade satírica. A negação não toca a matéria mesma das imagens, isto é o vinho, os alimentos, a abundância. Essa matéria permanece positiva. Não se encontra no *Tratado* nenhuma tendência séria e ascética conseqüente. Quando essa existe (por exemplo, muitas vezes na sátira protestante da segunda metade do século XVI), as imagens materiais e corporais inevitavelmente, são secas e parcimoniosas, os exageros tornam-se abstratos. Nada de semelhante no *Tratado*. As imagens aduzidas com um fim satírico continuam a viver a sua própria vida. Não se limitam à tendência que servem. Isso não prejudica absolutamente a sátira: o autor denuncia a cúria de maneira eminentemente eficaz; ao mesmo tempo, sofre sinceramente a influência da força positiva das suas imagens de banquete, que criam um ambiente de liberdade tal que lhe permite parodiar os textos litúrgicos e evangélicos.

O fenômeno de desdobramento da imagem tradicional (mais frequentemente a da festa popular) está muito difundido em toda a literatura mundial. Sua fórmula geral é a seguinte: a imagem que se formou e desenvolveu nas condições da concepção grotesca do corpo, isto é, do *corpo coletivo, do conjunto do povo*, é aplicada à *vida corporal privada* do indivíduo pertencente a uma classe social. No folclore, o *povo e seus representantes* (paladinos, gigantes) banqueteiavam: no *Tratado*, são os papas e os cardeais. Banqueteiam à maneira dos paladinos, embora não o sejam. Fazem-no não em nome do povo, mas nas suas costas e às suas custas. Quando a imagem, diretamente

^a Grego: abundância, exuberância. Era usado também com o sentido de exagero e assiduidade nas preces.

ou não, emprestada ao folclore, se aplica à vida de grupos de classes não populares, surgem fatalmente a contradição interna específica da imagem e sua intensidade especial. Naturalmente, a nossa fórmula racionaliza e esquematiza inevitavelmente esse fenômeno, que é, na realidade, complexo, rico em nuances, em luta de tendências contraditórias; suas extremidades não se juntam, da mesma forma que elas não podem se juntar numa vida em perpétua evolução. O pão roubado ao povo não deixa de ser pão, o vinho é sempre delicioso, mesmo quando é o papa que o bebe. O *vinho e o pão* têm a sua própria lógica, a sua *verdade*, sua *invencível aspiração à superabundância*, o *matiz inerente e indestrutível de alegria e de triunfo vitorioso*.

A *tendência à abundância*, que constitui o fundamento da imagem de banquete popular, choca-se e encavalga-se contraditoriamente com a *cupidez e o egoísmo individuais e de classe*. Aqui e lá, encontram-se “muitos” e “demais”, mas o sentido de concepção do mundo e o julgamento de valor são profundamente diferentes. Na literatura de classe, as imagens de banquete são complexas e contraditórias; sua alma, sinônimo de abundância popular herdada do folclore, não vive em boa comunhão com o corpo limitado, individual e egoísta. As imagens do grande ventre, da boca escancarada, do falo enorme e a imagem popular positiva do “homem saciado”, aparentadas às imagens de banquete, revelam um mesmo caráter complexo e contraditório. O grande ventre dos demônios da fecundidade e dos heróis populares glutões (por exemplo o Gargantua das lendas) transforma-se na grande pança do abade simoníaco insaciável. Entre esses limites extremos, a imagem conhece uma vida desdobrada, complexa e contraditória.

No século XVII, Gordo-Guilherme (um dos três turlupins)^a foi um dos representantes e mestres favoritos do cômico popular. Ele era tão monstruosamente gordo que “precisava dar vários passos antes de tocar o seu próprio umbigo”. Usava um cinto em dois lugares: sob o peito e sob o ventre, de tal forma que o seu corpo tomava a forma de um *tonel de vinho*; o seu rosto estava abundantemente empoadado com *farinha* que voava para todos os lados quando ele se movia ou gesticulava. Dessa forma, a sua silhueta era a *encarnação corporal do pão e do vinho*. Essa profusão ambulante dos bens terrestres gozava de um prodigioso sucesso junto ao povo. Gordo-Guilherme é a personificação da utopia alegre e universal do banquete, do “século de Saturno” retornado à terra. A santidade e a pureza desse ventre generoso não põem evidentemente nenhuma dúvida. Mas

^a Trio famoso de atores de feira no século XVII em Paris, composto por Henri le Grand, Gros Guillaume e Gaultier Garguille.

eis em seguida a grossa pança de Mister Pickwick: ele liga-se sem dúvida a Gordo-Guilherme (mais exatamente aos seus congêneres ingleses, os palhaços populares); o povo inglês aplaudiu-o e aplaudi-lo-á sempre; mas essa pança é bem mais complexa e contraditória que o tonel de vinho do Gordo-Guilherme.

O desdobramento e a contradição interna das imagens de banquete popular se reencontram nos gêneros e variações mais diversos na literatura mundial. O *Tratado de Garcia* que acabamos de examinar é uma dessas variações.

Trataremos agora de alguns outros fenômenos análogos do mesmo período. Nos *Poemas latinos atribuídos a Walter Mapes*⁵ figura o *Magister Golias de quodam abbate*. Essa obra descreve o dia de um abade, cheio de acontecimentos relacionados exclusivamente com a vida material e corporal, e em primeiro lugar a excessos de comer e beber. A descrição desses acontecimentos da vida corporal (pois o abade não conhece outros) tem um caráter grotesco flagrante: tudo é levado ao extremo, o autor dá intermináveis enumerações das iguarias variadas que o abade devora. Começa explicando todos os meios que o abade emprega para esvaziar-se (é assim que começa o dia). As imagens materiais e corporais vivem uma existência dupla e complexa. Sente-se ainda palpitar nelas o pulso do corpo coletivo gigante em cujo seio nasceram.⁶ Mas esse pulso gigantesco bate fracamente, com intermissões, pois essas imagens estão destacadas daquilo que justificava o seu crescimento e o seu exagero, do que as ligava à abundância popular. O triunfo de "um certo abade" à mesa é um triunfo roubado, pois não aperfeiçoa nada. A imagem positiva da "boa mesa" e a imagem negativa da gluttonaria parasitária fundiram-se em um todo intermitente e internamente contraditório.

Um outro trecho da mesma recolha, o *Apocalipse de Golias*, é construído exatamente sobre a mesma matéria. Mas aqui o autor sublinha que o abade, que deglutiou um excelente vinho, reserva aos seus monges

⁵ Ver *Poems Attributed to Walter Mapes*, ed. Th. Wright, Londres, 1841.

⁶ Supõe-se que essa obra tenha sido escrita por "Mestre Golias". É o pseudônimo que toma um libertino, um homem saído da rotina costumeira da vida, escapado das concepções oficiais. Esse pseudônimo aplicava-se igualmente aos bêbados, devassos, dissipados. Sabe-se que os "vagantes" se chamavam também "goliardos". Etimologicamente, esse nome tinha uma dupla interpretação: derivava da palavra latina *gula* e do nome de Golias; as duas interpretações eram correntes, e aliás não se opunham, do ponto de vista semântico. Os filósofos italianos F. Neri e F. Ermini demonstraram a existência de um "ciclo de Golias" particular. Golias, gigante bíblico, fora oposto, por Santo Agostinho e por Beda, o Venerável, à cristandade, como a encarnação do princípio anticristão. Lendas e canções começaram a envolver essa personagem, que se tornou símbolo de gluttonaria e embriaguez. Aparentemente, esse nome superou vários nomes folclóricos locais de gigantes que encarnavam o corpo grotesco.

um vinho ordinário. Ouvimos os protestos do irmão Jean que acusa o seu abade de amar o bom vinho, enquanto recusa e teme organizar a luta para salvar os muros do mosteiro.

Na literatura recreativa latina dos séculos XII e XIII, as imagens de banquete, assim como as ligadas à virilidade, estão habitualmente concentradas em volta da figura de um monge bêbado, glutão e dissoluto. Essa imagem é bastante complexa e intermitente. Em primeiro lugar, estando muito dado à vida material e corporal, o monge está em brutal contradição com o ideal ascético a cujo serviço ele deveria estar. Em segundo lugar, a sua glotonaria excessiva é o parasitismo da ociosidade inativa. Ao mesmo tempo, ele é para os autores o porta-voz do princípio "gordo": beber, comer, virilidade, alegria. Os autores dessas histórias dão na sua imagem os três elementos simultâneos: não se saberia precisar onde terminam os elogios e começam as censuras. Os autores não estão penetrados pelo princípio ascético de modo algum. A ênfase está quase sempre colocada sobre o elemento "gordo". Ouvimos a voz do clérigo de origem popular, que se empenha em ilustrar os valores materiais e corporais, sem sair contudo dos limites do sistema de concepção do clero. Naturalmente, essas obras estavam aparentadas às recreações, à alegria das festas, aos dias gordos durante os quais todas as licenças eram concedidas.

Examinaremos uma história desse gênero que gozava de grande popularidade. Seu tema é extremamente simples: um monge tem o costume de passar as noites com uma mulher casada, até o dia em que o marido o pega em flagrante e castra-o. Os autores lamentam mais o monge do que o marido. Para caracterizar (ironicamente) a "castidade" da dama, cita-se o número dos seus amantes, que ultrapassa qualquer verossimilhança. Na verdade, essa história não é mais do que "a farsa trágica da perda do falo do monge". O número importante de manuscritos que conhecemos desde o século XIII testemunha a sua popularidade. Em vários deles, ela se apresenta sob a forma de "alegre homilia", enquanto que no século XV ela adquire mesmo a forma de uma "Paixão". No *Codex Parisianus*, ela se intitula *Passio cuiusdem monachi* (A paixão de um monge). Apresentada como uma leitura evangélica, começa com essas palavras: "Naquele tempo..." De fato, é uma verdadeira "paixão carnavalesca".

Um dos temas mais difundidos na literatura recreativa latina nos séculos XII e XIII era o da superioridade do clérigo sobre o cavaleiro em matéria de amor. *O Concílio de Amor em Remiremont*, que descreve um concílio de mulheres, nos vem do século XII. Nos seus discursos, as mulheres elogiam a superioridade dos clérigos sobre os cavaleiros em matéria de amor. Numerosas obras do século XIII tratam de assuntos análogos, pondo em cena concílios e sínodos do clero reunidos para defender o direito dos clérigos de ter mulheres e

concubinas. Esse direito se prova por múltiplas referências paródicas ao Evangelho e outros textos sagrados.⁷

Em todas essas obras, a figura do clérigo ou do monge torna-se contraditoriamente o porta-voz da virilidade e da abundância material e corporal. Frei Jean e parcialmente Panurge já estão em preparação. Após essa digressão, voltemos às imagens de banquete.

Na mesma época, a tradição medieval do banquete se desenvolve em duas outras direções: nas missas paródicas dos bêbados e na obra lírica dos vagantes em língua latina. Esses fenômenos são bem conhecidos e não necessitam um exame detalhado. Ao lado das missas paródicas dos bêbados (*Missa de potatoribus* ou *Potatorum missa*), havia as missas dos jogadores (*Officium lusorum*) e por vezes ainda os dois elementos: vinho e jogo estavam reunidos na mesma missa. Essas missas seguiam por vezes de maneira estrita o texto dos verdadeiros ofícios. As imagens do vinho e da embriaguez são quase inteiramente privadas de caráter ambivalente. Por sua natureza, essas obras se aproximam mais dos disfarces paródicos superficiais dos tempos modernos. Na poesia dos vagantes, as imagens do beber, do comer, do jogo e do amor revelam as suas ligações com as formas da festa popular. Encontra-se ainda a influência da tradição antiga das canções para beber. Mas, no conjunto, as imagens de banquete ingressam na nova via do desenvolvimento individual e lírico.

É assim que se apresenta a tradição do banquete na literatura latina recreativa e de festa na Idade Média. Sua influência sobre Rabelais é, obviamente, segura. Essas obras, além disso, adquirem um imenso valor explicativo, enquanto fenômenos aparentados e paralelos.

Quais são as funções das imagens de banquete na tradição medieval que acabamos de definir?

Em toda parte, desde a *Coena Cypriani* até as homilias de Zenão e as sátiras e paródias mais recentes dos séculos XV e XVI, as imagens de banquete *liberam a palavra*, conferem um tom livre e sem temor a toda a obra. No simpósio da Idade Média, contrariamente ao da Antigüidade, não há, na maioria dos casos, discursos nem debates filosóficos. Mas toda a obra, no seu conjunto, toda a massa verbal, está impregnada pelo espírito do banquete. *O jogo livre com as coisas sagradas* constitui o tom essencial do simpósio medieval. Não se trata nem de niilismo nem de alegria primitiva extraída da degradação do elevado. Não compreenderíamos o espírito do simpósio grotesco, se não levássemos em conta o elemento profundamente positivo do *trunfo vitorioso*, inerente a toda imagem de banquete de origem fol-

⁷ A disputa do clérigo e do cavaleiro foi tratada igualmente em obras em língua vulgar (ver Ch. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier*, Paris, 1911).

clórica. A consciência da sua força *puramente humana, material e corporal* penetra o simpósio grotesco. *O homem não teme o mundo, ele venceu-o, degusta-o. Na atmosfera dessa degustação vitoriosa, o mundo toma um aspecto novo: colheita excedente, crescimento generoso. Todos os terrores místicos dissipam-se (apenas os usurpadores e os sustentadores do mundo velho agonizante vêm assombrar os banquetes).*

Os ditos de banquete são ao mesmo tempo universalistas e materialistas. É por isso que o simpósio grotesco transforma e degrada de maneira paródica toda vitória puramente ideal, mística e ascética sobre o mundo (isto é, a vitória do espírito abstrato). No simpósio grotesco da Idade Média, encontra-se quase sempre um elemento de transformação paródica da Ceia. Essas propriedades se mantêm mesmo quando o simpósio se subordina ao máximo à tendência estritamente satírica.

A intrusão, na língua dos clérigos e dos escolares, de uma quantidade inaudita de transformações verbais coloquiais de textos sagrados relacionados com o beber e o comer, testemunha a grande faculdade que tinham esses últimos de liberar a palavra. Essas transformações eram utilizadas em qualquer banquete, mesmo comum. Os textos sagrados, palavras litúrgicas, fragmentos de orações de trás para diante, degradadas, acompanhavam literalmente cada libação, cada garfada. O discurso de frei Jean, especialmente "Os ditos dos bem embriagados", é uma prova clara disso no livro de Rabelais. Já citamos o testemunho de Henri Estienne a esse respeito. Todas essas paródias de mesa (que vivem ainda hoje) são herança da Idade Média, escombros do simpósio grotesco.

Alguns contemporâneos de Rabelais: Calvino, Charles de Sainte-Marthe, Voulteé, etc. relacionam diretamente as correntes e estados de espírito ateístas e materialistas à atmosfera da mesa; definem essas correntes como uma espécie de *libertinagem de mesa*.

Na Idade Média e na época de Rabelais, essa *libertinagem de mesa* tinha um caráter democrático. Numa importante medida, a sua variante inglesa, na época de Shakespeare, era o libertinismo de mesa do círculo de Newsh e de Robert Green; na França, tinha como adeptos próximos os poetas libertinos: Saint-Amant, Théophile de Viau, d'Assoucy. Em seguida, essa tradição toma a forma do ateísmo aristocrático e do materialismo, cuja expressão mais marcante em França foram, no século XVII, as orgias do círculo dos Vendôme.

O papel dos *ditos de banquete*, liberados do medo e da piedade, não deveria ser subestimado, nem na história da literatura, nem na do pensamento materialista.

Tudo o que fizemos foi seguir a linha latina do simpósio medieval. No entanto, as imagens de banquete também desempenharam um

eminente papel na literatura em língua vulgar, na tradição oral popular. Sua importância é considerável em todas as lendas de gigantes (por exemplo na tradição oral das lendas de Gargantua e na obra popular que serviu de fonte a Rabelais). Havia um ciclo de lendas extremamente populares, que apresentava o país utópico da glotonaria e da ociosidade (por exemplo o *fabliau* do *País da abundância*).⁸ Encontramos reflexos dessas lendas em numerosos documentos da literatura medieval. Por exemplo, o romance *Aucassin et Nicolette* descreve o país de Torlore. É "o mundo às avessas": o rei dá à luz e a rainha faz a guerra. Essa guerra é aliás puramente carnavalesca: os combatentes lutam com grandes golpes de queijos, maçãs cozidas e cogumelos (o rei parindo e a guerra com produtos comestíveis são imagens tipicamente populares). Em *Guillon de Bordeaux*, há um país onde o pão cresce com profusão e não pertence a ninguém. A obra intitulada *Viagem e navegação de Panurge, discípulo de Pantagruel, às ilhas desconhecidas e maravilhosas*⁹ descreve um país utópico onde as montanhas são de manteiga e farinha, os rios de leite, e pasteizinhos quentes brotam como cogumelos, etc.

Reencontramos a influência desse ciclo de lendas nos episódios da estadia de Alcofribas na boca de Pantagruel (o motivo da salvação contra pagamento) e no da guerra das morcelas.¹⁰ As imagens de banquete têm um papel dominante na elaboração de um tema extremamente popular na Idade Média, o da *Disputa dos Gordos e dos Magros*. Esse tema foi com efeito tratado freqüentemente e da maneira mais diversa.¹¹ Rabelais desenvolve-o por sua vez na enumeração dos pratos magros e gordos que os gastrólatras oferecem ao seu Deus, no episódio da guerra das morcelas. A fonte de Rabelais foi um poema do fim do século XIII: "A Batalha de Quaresma e Come-Carne" (no fim do século XV Molinet utiliza-o nos seus *Debates*

⁸ *Pays de cocagne*. Publicado no *Recueil Méon*, t. IV, p. 175.

⁹ Em vida de Rabelais, essa obra foi reeditada sete vezes, inclusive com outros títulos. Escrita sob a influência dos dois primeiros livros de Rabelais, essa obra foi por sua vez utilizada por ele no seu Quarto Livro (episódios da guerra das morcelas e do gigante Bringuenarilles).

¹⁰ Em seu *Schlaraffenland (A Terra dos Preguiçosos)*, Hans Sachs descreve um país onde a ociosidade, a preguiça e a glotonaria são honradas; quem se distingue na ociosidade e na glotonaria é recompensado; quem *combate as morcelas* é sagrado cavaleiro; os dorminhocos são premiados, etc. Vemos imagens semelhantes às de Rabelais: episódio da guerra das morcelas e da estadia de Alcofribas na boca de Pantagruel. Mas percebe-se em Hans Sachs um forte matiz moralizador, ausente em Rabelais.

¹¹ Ele estava ainda perfeitamente vivo no século XVI, como o provam os quadros de Peter Brueghel o Velho: duas estampas: "Cozinha gorda" e "Cozinha magra", os estudos "Batalha entre Terça-feira gorda e Quaresma", e finalmente o "Torneio entre Quaresma e Carnaval": todas essas telas situam-se por volta de 1560.

entre carne e peixe). Um poema do século XIII descreve a luta entre dois grandes soberanos: um encarna a abstinência, o outro a comida gorda. Descreve-se o exército de "Come-Carne" cujos soldados são salsichas, salsichões, etc.; tomam parte na batalha queijos frescos, manteiga, creme, etc.

Assinalemos enfim a influência importante das imagens de banquete nas *soties*, farsas, em todas as formas de cômico popular da rua. Sabe-se que as figuras bufas nacionais tomaram seus nomes de pratos típicos (Hans Wurst, Pikkelherring, etc.)

No século XVI, uma farsa intitulada *Os mortos vivos* fora apresentada na corte de Carlos IX. O assunto era o seguinte: um advogado atingido por desarranjo mental imagina que está morto; pára de comer e beber e fica estendido, imóvel, sobre a sua cama. A fim de curá-lo, um parente faz-se passar por morto e ordena que o coloquem sobre a mesa, como um cadáver, no quarto do advogado doente. E que toda a assistência se ponha a chorar à roda do pretenso cadáver, enquanto que este, deitado sobre a mesa, começa a fazer caretas tão desopilantes que todos se põem a *rir*, até o pseudomorto. O advogado exprime o seu espanto, mas persuadem-no de que *os mortos devem rir*; então, ele se obriga a rir: é o primeiro passo para a cura. Em seguida, o parente morto, deitado sobre a mesa, *põe-se a comer e beber*. Convencem igualmente o advogado de que *os mortos comem e bebem*; ele começa por sua vez a comer e a beber e cura-se definitivamente. Assim, *o riso, o alimento e a bebida vencem a morte*. Esse motivo lembra a novela de Petrónio, *A casta matrona de Éfeso* (extraída do *Satíricon*).¹²

Na literatura medieval escrita e oral, em língua vulgar, as imagens de banquete são tão estreitamente ligadas à imagem grotesca do corpo que várias dessas obras só poderão ser analisadas no nosso próximo capítulo consagrado à concepção grotesca do corpo.

Agora, algumas palavras sobre a tradição italiana do banquete. Nos poemas de Pulci, Berni, Ariosto, as imagens de banquete têm um papel capital, sobretudo nos dois primeiros. É maior ainda em Folengo, tanto nas obras em italiano como em língua macarrônica. As imagens de banquete e as inúmeras metáforas e comparações "comestíveis" parecem mesmo idéias fixas. Na poesia macarrônica, o Olimpo é um lugar gordo com montanhas de queijo, mares de leite, nas quais nadam bolos e pastéis; as musas são cozinheiras. Folengo descreve a cozinha dos deuses em todos os detalhes ao longo de cento e oitenta versos; o néctar é um caldo gordo de porco bem temperado, etc. O

¹² Sobre essa farsa, ver informações em: Guyon, *Diverses leçons*, t. I, cap. XXV.

papel destronador e renovador dessas imagens é evidente, da mesma forma que seu caráter enfraquecido e diminuído: nota-se com efeito a predominância do elemento estritamente literário; a alegria triunfadora do banquete degenerou, não tem nenhum universalismo autêntico, e o aspecto de utopia popular está igualmente quase ausente. Não se poderia negar uma certa influência de Folengo sobre Rabelais, mas ela só diz respeito aos elementos superficiais e não é, afinal de contas, muito grande.

Assim se apresenta a tradição das imagens de banquete na Idade Média e no Renascimento, da qual Rabelais se tornou o herdeiro e o grande mestre. Assiste-se nas suas obras ao triunfo do aspecto positivo, vitorioso e liberador das imagens. A tendência inerente ao universalismo e à abundância revela-se em todo o seu vigor.

Contudo, Rabelais também conhece os monges vadios e glutões; são eles que revela, por exemplo, no capítulo "Porque os monges gostam de estar na cozinha"*, do Quarto Livro. Descrevendo os passatempos de Gargantua enquanto faz a sua educação escolástica, Rabelais entrega-se a uma sátira da glotonaria do seu herói (os passatempos de Gargantua evocam muito o dia de "um certo abade"). No entanto, o aspecto estritamente satírico é muito limitado e secundário.

O elogio de Gáster tem, contudo, um caráter mais complexo. Esses elogios, assim como os capítulos precedentes (os gastrólatras e seus sacrifícios culinários exagerados a Gáster), denotam o combate a que se entregam duas tendências opostas. A abundância da mesa conjuga-se com a glotonaria pura dos gastrólatras, que veneram o ventre do seu deus, enquanto que Gáster "reenviava esses *Matagotz* * à cloaca para verem, considerarem, filosofarem e contemplarem que divindade encontravam na sua matéria fecal!"**

Sobre o fundo dessas imagens negativas de gastromania vazia (a negação não se estende contudo aos pratos e vinhos servidos aos gastrólatras), eleva-se a possante imagem de Gáster, *inventor e criador de toda a cultura técnica humana*.

Pode-se encontrar nos estudos rabelaisianos uma opinião segundo a qual a celebração de Gáster contém em germe o materialismo histórico. É ao mesmo tempo exato e inexato. Não se pode pensar em embriões de materialismo histórico, no sentido estrito do termo, na etapa histórica em que escrevia Rabelais. Mas não se poderia ver aí, de forma alguma, apenas um primitivo "materialismo do estômago". Gáster, que inventou a agricultura, os meios de conservar o grão, as

* Pléiade, p. 568; Livro de bolso, vol. IV, p. 177.

* Termo injurioso, tirado do nome de Matthieu Got, chefe dos ingleses no Perche, no século XV.

** Obras, Pléiade, p. 708; Livro de bolso, vol. IV, p. 531.

armas para defendê-lo, os meios de transportá-lo, a construção de cidades e fortalezas, a arte de destruí-las, e que, por causa disso, inventou as ciências (Matemática, Astronomia, Medicina, etc.), esse Gáster não é o ventre biológico de uma criatura animal, mas a encarnação das necessidades materiais de uma coletividade humana organizada. Esse ventre *estuda o mundo*, a fim de vencê-lo e submetê-lo. É por isso que o elogio de Gáster deixa perceber *tons vitoriosos de banquete*, ao final da ilustração que se transforma numa fantasmagoria técnica das futuras conquistas e invenções de Gáster. Mas a esses tons misturam-se entoações reprobatórias negativas, porque Gáster é egoísta, cúvido e injusto: se ele inventou o meio de construir cidades, ele também inventou o de destruí-las, isto é, a guerra. É isso que determina o caráter mais complicado da personagem, introduz uma profunda contradição interna nessa figura para a qual Rabelais não encontrou verdadeira solução. Aliás, ele nem sequer tentou resolvê-lo: deixa a complexidade contraditória da vida, persuadido de que o tempo *todo-poderoso* saberá encontrar a saída.

Sublinhemos que as imagens de banquete vitorioso têm sempre *uma coloração histórica*, o que ressalta especialmente no episódio em que a fogueira que serviu para queimar os cavaleiros, se transforma em fogão de cozinha: o banquete se passa de alguma forma na nova época, da mesma maneira que o banquete de carnaval tinha lugar num futuro utópico, no século de Saturno retornado à terra. O tempo alegre e triunfante exprime-se na língua das imagens de banquete. Como já explicamos, essa idéia está ainda viva nos brindes de hoje.

Não tratamos ainda de um aspecto extremamente importante das imagens de banquete: *o elo especial do comer com a morte e os infernos*. Entre outros sentidos, a palavra "morrer" significava "ser devorado", "ser comido". Em Rabelais a imagem dos infernos está indissolúvelmente ligada àquelas que se referem ao comer e beber. Mas *os infernos* têm igualmente a significação *topográfica do "baixo" corporal*, e ele descreve-os também nas *formas do carnaval*. Os infernos são um dos eixos mais importantes do livro de Rabelais, como de toda a literatura do Renascimento (e não foi por acaso que foi inaugurada por Dante).

Consagraremos um capítulo especial às imagens do "baixo" material e corporal e aos infernos; agora, voltemos ao aspecto das imagens de banquete que as relaciona aos infernos e à morte.

Sublinhemos, uma vez mais, à guisa de conclusão, que na tradição da festa popular (e em Rabelais), as imagens de banquete se diferenciam nitidamente daquelas que dizem respeito ao comer na vida privada, da glotonaria e embriaguez correntes, tais como aparecem na literatura burguesa incipiente. Essas últimas são a expressão da satisfação e da saciedade *concretas* de um indivíduo egoísta, a expressão

do gozo individual e não do *triunfo* do conjunto do povo. Elas estão isoladas do processo de trabalho e de luta, desligadas da praça pública e encerradas no interior da casa e do quarto ("abundância doméstica"); não é a "boa mesa", mas uma pequena refeição doméstica com mendigos esfaimados à soleira; quando essas imagens são hiperbolizadas, são apenas a expressão da cupidez, e não dum sentimento de justiça social. É a *vida cotidiana* imóvel, privada de toda ampliação simbólica e valor universal, independentemente do fato de saber se a pintura é estritamente satírica, isto é, puramente negativa ou positiva (enquanto satisfação).

Ao contrário, as imagens da festa popular do comer e do beber não têm nada de comum com a vida cotidiana imóvel e o contentamento de um indivíduo privado. Essas imagens são profundamente *ativas e triunfantes*, pois elas completam o processo de trabalho e de luta que o homem, vivendo em sociedade, efetua com o mundo. Elas são universais, porque têm por fundamento a abundância crescente inextinguível do princípio material. Elas são universais e misturam-se organicamente às noções de vida, morte, renascimento e renovação. Misturam-se organicamente também à idéia de *verdade*, livre e lúcida, que não conhece nem o medo nem a piedade, e portanto também à palavra sábia. Enfim, penetra-as a idéia do tempo alegre, que se encaminha para um futuro melhor, que mudará e renovará tudo à sua passagem.

Não se compreendeu até agora essa profunda originalidade das imagens de banquete popular. Costuma-se interpretá-las no plano da vida privada e qualificá-las de "realismo vulgar". É por essa razão que nem se compreendeu nem se explicou o seu encanto insólito, e muito menos o papel imenso que desempenharam na literatura, na arte e nas concepções do passado. Da mesma forma que não se estudou a vida contraditória das imagens do banquete popular nos sistemas de ideologias de classe, onde elas são reduzidas ao cotidiano, desembocam na degenerescência, e isso num grau diverso em função das diferentes etapas da evolução das classes. Assim, na arte flamenca, as imagens de banquete, embora reduzidas ao cotidiano burguês, conservam ainda, se bem que em grau menor, a sua natureza positiva, o que explica a sua força e o seu encanto na pintura flamenca. Nesse domínio ainda, um estudo mais profundo da cultura popular do passado permitirá colocar e resolver de maneira nova toda uma série de problemas capitais.

Capítulo Quinto

A IMAGEM GROTESCA DO CORPO EM RABELAIS E SUAS FONTES

No grupo de imagens de banquete que acabamos de estudar, pudemos observar exageros, hipérboles nitidamente fundamentadas. Esses mesmos exageros se encontram nas imagens do corpo e da vida corporal, assim como em outras imagens. Mas é nas do corpo e da alimentação que eles se exprimem mais nitidamente. É aí também que é preciso procurar a fonte principal e o princípio criador de todos os outros exageros e hipérboles do universo rabelaisiano, a fonte de toda profusão e superabundância.

O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*.

Foi o pesquisador alemão Schneegans que realizou a tentativa mais conseqüente e rica no sentido de reconstruir a história e fornecer a teoria do grotesco. A sua *História da sátira grotesca* (1894) concede um lugar preponderante (quase a metade da obra) a Rabelais. Mais ainda, pode-se mesmo afirmar que o autor orienta na direção de Rabelais a história e a teoria da sátira grotesca. Embora particularmente precisa e conseqüente, a interpretação da imagem grotesca que Schneegans oferece parece-nos fundamentalmente inexata. Ao mesmo tempo, os seus erros são extremamente típicos; eles repetem-se na grande maioria dos trabalhos sobre o mesmo assunto publicados antes do seu e sobretudo depois. Schneegans ignora a *ambivalência* profunda e essencial do grotesco, no qual percebe apenas uma exageração denegridora, realizada com finalidades estritamente satíricas. Como essa maneira de tratar o grotesco é eminentemente típica, abriremos nosso capítulo com uma crítica das concepções de Schneegans.

Nosso autor enfatiza uma diferenciação rigorosa de três tipos ou categorias de cômico, o cômico *bufo* (*possenhaft*), o cômico *burlesco* e o cômico *grotesco*. A fim de distingui-los, ele analisa três exemplos.

Como exemplo do primeiro caso, ele cita uma cena da *commedia dell'arte* italiana (citada primeiro por Flögel, depois por Fischer). Um gago que se dirige a Arlequim é incapaz de pronunciar uma palavra complicada: faz esforços terríveis, *sufoca, cobre-se de suor, abre a boca bem aberta, treme, asfixia-se, sua face incha, seus olhos saem das órbitas*: "Tem-se a impressão de que vai experimentar as dores e os espasmos do parto". Finalmente, cansado de esperar pela palavra, Arlequim vem em socorro do gago de uma forma inesperada: dá-lhe uma cabeçada no *ventre* e a palavra complicada *vem ao mundo*.

Como exemplo de cômico burlesco, Schneegans cita a epopéia burlesca de Scarron, *O Virgílio travestido*; a fim de rebaixar as imagens elevadas da *Eneida*, Scarron põe sempre em primeiro plano as cenas da vida material e corporal, e é assim que Hécuba lava fraldas, Dido, como todas as africanas, tem o nariz chato, Enéias conquista-a por sua juventude e saúde, etc.

Como exemplo do cômico grotesco, enfim, o autor cita imagens de Rabelais, as frases de frei Jean afirmando que "só a sombra do campanário de uma abadia já é fecunda" e que o hábito monacal pode restituir a um cão a sua virilidade perdida, e o projeto de Panurge de construir a muralha de Paris com órgãos genitais.

Schneegans evidencia o caráter diferente do riso nesses três tipos. No primeiro caso (cômico bufo), o riso é direto, ingênuo e sem malícia (mesmo o gago poderia ter rido dos seus infortúnios). No segundo caso (burlesco), há uma certa dose de malícia e o rebaixamento das coisas elevadas; além disso, o riso não é direto, pois é preciso conhecer a *Eneida* para apreciá-lo. No terceiro caso (grotesco), assiste-se à ridicularização de certos fenômenos sociais (deboche dos monges, venalidade das mulheres de Paris) levando esses vícios ao extremo; nesse caso, o riso não é direto, pois o leitor deve conhecer os fenômenos sociais visados.

Schneegans apóia-se sobre as teses da estética psicológica formal para justificar as distinções entre esses três tipos de riso. O cômico fundamenta-se sobre o contraste entre os sentimentos de satisfação e de insatisfação. Isso é válido para os três tipos, embora as diferenças que os separam, sejam a consequência de fontes variadas de satisfação e de insatisfação e de suas diversas combinações.

Assim, no primeiro caso (bufonaria), o sentimento de insatisfação nasce do caráter inesperado e insólito do remédio prodigalizado ao gago; quanto ao sentimento de satisfação, decorre do bom resultado da ação de Arlequim.

No segundo caso (burlesco), a satisfação vem do rebaixamento das coisas elevadas, as quais acabam fatalmente por cansar. Cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos. Quanto mais poderosa e

mais duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento e rebaixamento. Daí o sucesso enorme das paródias e transformações quando são atuais, isto é, quando o sublime já cansou os leitores. Assim, os pastiches de Scarron, que visavam o despotismo de Malherbe e do classicismo, eram atuais.

No terceiro caso (grotesco), o sentimento de insatisfação vem de ser a imagem impossível e inverossímil: não se pode imaginar que uma mulher seja fecundada pela sombra de um campanário de abadia, etc. E é essa impossibilidade, essa incapacidade de imaginar que cria um vivo sentimento de insatisfação. No entanto, esse último é vencido por uma dupla satisfação: primeiro, reconhecemos nessa imagem exagerada a depravação e a imoralidade efetivas que reinam nos mosteiros, isto é, recolocamos essa imagem exagerada na realidade; em segundo lugar, experimentamos uma satisfação moral, pois essa imoralidade e essa depravação são fustigadas por meio da caricatura e da ridicularização.

No primeiro caso (bufonaria), ninguém se tornou ridículo, nem o gago nem Arlequim. No segundo caso, o estilo elevado da *Eneida*, assim como o classicismo em geral são objeto de derrisão, sem que haja contudo motivo moral; trata-se apenas de um simples gracejo frívolo. No terceiro caso, contudo, é um fenômeno negativo preciso que é ridicularizado, alguma coisa que não devia ser (*Nichtseinsoflendes*), e é isso que Schneegans considera a propriedade essencial do grotesco: exagera caricaturalmente um fenômeno negativo. É isso, portanto, que distingue o grotesco da bufonaria e do burlesco. Mesmo que essas duas últimas formas possam admitir exageros, elas não são com efeito dirigidas contra o que não devia ser. Além disso, no grotesco, o exagero é de um fantástico levado ao extremo, tocando a monstruosidade.

Segundo Schneegans, nas artes plásticas o grotesco é principalmente uma caricatura, mas levada até aos extremos do fantástico. Ele analisa várias caricaturas de Napoleão III nas quais o grande nariz do imperador adquire enormes proporções. As caricaturas grotescas são aquelas nas quais o nariz tem um tamanho impossível, transforma-se em focinho de porco ou bico de corvo.

Assim, para Schneegans, o exagero do *negativo* (o que não deveria ser) até aos limites do impossível e do monstruoso é a propriedade essencial do grotesco. Disso resulta ser este último sempre satírico. Quando não há intenções satíricas, não existe grotesco. Schneegans faz decorrer dessa definição todas as propriedades particulares das imagens de Rabelais e do seu estilo verbal: exagero e superabundância, propensão a sempre extrapolar dos limites, enumerações de inconcebível extensão, acumulação de sinônimos, etc.

Repetimos, essa concepção é eminentemente típica. A interpretação da imagem grotesca, compreendida como puramente satírica, ou seja, denegridora, é muito difundida. Sabe-se que Rabelais foi taxado de autor satírico, quando ele não o é mais que Shakespeare e muito menos que Cervantes. Isso porque Schneegans quer aplicar a Rabelais a sua compreensão da sátira reduzida, conforme ao espírito dos tempos modernos, em que ela não é mais do que a negação de certos fenômenos *particulares*, e não a de *toda a estrutura da vida* (inclusive da verdade dominante), negação indissolivelmente associada a uma *afirmação do novo nascente*.

A concepção de Schneegans é fundamentalmente errônea. Ela baseia-se sobre uma total ignorância de aspectos numerosos e essenciais do grotesco e, antes de mais nada, da sua ambivalência. Além disso, Schneegans ignora inteiramente as suas origens folclóricas.

Ele é aliás forçado a reconhecer que não é possível discernir os fins satíricos de todas as exagerações rabelaisianas, mesmo com o maior esforço. Atribui isso à própria natureza da exageração, que tende perpetuamente a romper todos os limites, quaisquer que sejam; levado por sua paixão, por sua "embriaguez" mesmo, o autor grotesco esquece por vezes o fim verdadeiro da exageração e perde a sátira de vista.

Schneegans cita para apoio dessa última tese a descrição do crescimento extraordinário de certas partes do corpo no Primeiro Livro de *Pantagruel*.

O exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco (sobretudo no sistema rabelaisiano das imagens); mas não é o mais importante. É ainda mais inadmissível considerá-lo como a natureza intrínseca da imagem grotesca. E Schneegans interpreta de viés o estilo da exageração, o seu princípio motor.

Pode-se colocar a seguinte questão: donde vem esse estilo, essa "embriaguez" no exagero, se o seu objeto é um fenômeno negativo, que não deveria ser? A obra de Schneegans permanece muda sobre esse ponto. Da mesma forma, não revela de forma alguma o caráter próprio do exagero, que, freqüentemente, degenera em mudanças qualitativas nítidas.

Se a natureza da sátira grotesca consiste em exagerar alguma coisa de *negativo que não deveria ser*, não se vê verdadeiramente de onde pode vir esse excesso *alegre* no exagero que o próprio autor observa. Menos ainda a riqueza e a variedade qualitativas da imagem, suas ligações diversas e muitas vezes inesperadas com fenômenos que podem parecer longínquos e heterogêneos. Na melhor das hipóteses, o exagero puramente satírico de um fato negativo só poderia explicar o aspecto puramente quantitativo do exagero, mas não a variedade

e a riqueza qualitativas das imagens e das suas ligações. O mundo grotesco no qual só se tivesse exagerado o que não deveria existir, seria quantitativamente grande, mas qualitativamente muito pobre, reduzido, privado de cores e completamente triste (assim é em parte o mundo moroso de Swift). Que relação teria ele com o mundo alegre e tão rico de Rabelais? A orientação satírica apenas não pode nem explicar o impulso positivo do exagero puramente quantitativo, sem falar do da riqueza qualitativa.

Inspirado pela estética idealista da segunda metade do século passado e pelas regras artísticas e ideológicas estreitas do seu tempo, Schneegans não pôde encontrar o bom caminho que dá acesso ao grotesco, nem compreender que seja possível unir numa única imagem os pólos positivo e negativo. Com mais razão, ele não pôde compreender que alguém pudesse romper os seus próprios limites, tanto quantitativos como qualitativos, pudesse ultrapassar a si mesmo e misturar-se a outros objetos. As imagens grotescas prenhes, bicorporais permaneciam incompreensíveis e ele não via que, no mundo grotesco em devir, as fronteiras entre coisas e fenômenos eram traçadas de maneira completamente diferente do modo como o eram no mundo estático da arte e da literatura da sua época.

Voltemos ao ponto de partida da análise de Schneegans, aos exemplos de bufonaria, burlesco e grotesco que cita. Pelo viés da sua análise, ele tenta mostrar o mecanismo psicológico formal da sua percepção, em vez de concentrar-se no seu conteúdo objetivo. Se, pelo contrário, nós partimos desse conteúdo objetivo, e não mais dos aspectos psicológicos formais, valorizamos a semelhança e o parentesco fundamentais dos três exemplos, e as distinções estabelecidas por Schneegans nos parecerão artificiais e acidentais.

Qual é, então, na realidade, o conteúdo objetivo do primeiro exemplo? A descrição que dele faz Schneegans não deixa nenhuma dúvida a esse respeito: *o gago representa o ato de parir*. Ele está *prenhe* numa palavra e não chega a trazê-la ao mundo. Citarei Schneegans: "Parece que se trata das contrações e espasmos do parto". A bocarra aberta, os olhos fora das órbitas, o suor, o tremor, a asfixia, a face inchada, etc., são outras manifestações e sinais típicos da vida grotesca do corpo; no caso, tomam o sentido de uma cena de parto.

O gesto de Arlequim torna-se então perfeitamente compreensível: ele *ajuda o nascimento* e, logicamente, dirige-se contra o *ventre* do gago; em seguida, a palavra nasce. Sublinhemos que é justamente uma *palavra* que nasce. O ato elevadamente espiritual é degradado e destronado através de uma transposição para o plano material e corporal do parto (representado da maneira mais realista). Mas graças a esse destronamento, a palavra renova-se e, de alguma forma, re-

nasce pela segunda vez (movemo-nos sem cessar no círculo do nascimento e do parto).

Percebemos, e da melhor maneira possível, o aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto; a palavra localiza-se na *boca* e no pensamento (*a cabeça*), enquanto aqui ela é remetida para o *ventre*, de onde Arlequim a expulsa com uma cabeçada. Esse gesto tradicional, *chute no ventre* (ou no *traseiro*), é eminentemente topográfico, encontra-se aí a mesma lógica da inversão, o contato do alto com o baixo. Além disso, aqui há também o exagero: os fenômenos corporais que acompanham as dificuldades de elocução nos gagos (tensão ocular, suor, etc.) são exagerados a ponto de se transformarem em sinais de parto, e em seguida a pronúncia de uma palavra desce do aparelho articulatório ao ventre. Dessa forma, uma análise objetiva permite revelar nessa pequena cena as propriedades essenciais e fundamentais do grotesco, o que a torna extremamente rica e completamente carregada de sentido, até nos menores detalhes. Ela é ao mesmo tempo universalista: é uma espécie de pequeno *drama satírico da palavra*, o drama do seu nascimento material, ou o do corpo que traz a palavra ao mundo. O realismo extraordinário, a riqueza e o alcance do seu sentido, um profundo universalismo marcam essa cena admirável, da mesma forma que todas as imagens do cômico autenticamente popular.

Da mesma maneira, uma análise objetiva do pastiche de Scarron revelaria a existência de elementos idênticos. Infelizmente, suas imagens são mais pobres e esquematizadas; elas deixam grande margem ao accidental, ao artifício literário. Schneegans vê aí apenas uma degradação do sublime que começa a cansar o leitor. Explica-a por considerações psicológicas formais: é preciso abaixar os olhos, a fim de repousar a vista que olhou demais para cima. E efetivamente, o autor destrona as imagens da *Eneida* transpondo-as para *a esfera material e corporal*; a do comer, do beber, da vida sexual e dos acontecimentos corporais relacionados. Essa esfera tem um *valor positivo*, é o *baixo que dá à luz*. Assim as imagens da *Eneida* são não apenas destronadas, mas também renovadas. Repetimos, tudo isso adquire, sob a pena de Scarron, um caráter literário mais abstrato e superficial.

Retomemos o terceiro exemplo de Schneegans, as imagens rabelaisianas. Vejamos a primeira. Frei Jean afirma que até mesmo a sombra do campanário da abadia é fecunda. Essa imagem introduz-nos outra vez na lógica grotesca. Não se trata de uma simples exageração grotesca da "depravação" monacal, pois o objeto transpõe os seus limites qualitativos, cessa de ser ele-mesmo. As fronteiras entre o corpo e o mundo apagam-se, assiste-se a uma fusão do mundo exterior e das coisas. Convém sublinhar que o campanário (a torre) é a imagem

grotesca corrente que serve para designar o falo.¹ Todo o contexto que prepara a presente imagem cria a atmosfera justificadora dessa transformação grotesca. Eis o texto de Rabelais:

“Que disparate! (diz o monge). Ela poderia ser tão feia quanto *Proserpina* que ela arranjará, por Deus, *um galope*, pois há monges por perto, e um bom artífice põe indiferentemente todas as peças à obra. Que a sífilis me apanhe, se não as encontrardes prenhas na volta, pois *até mesmo a sombra do campanário de uma abadia é fecunda*.”*

Todos os ditos de frei Jean regurgitam de elementos não-oficiais e degradantes, que preparam a atmosfera da nossa imagem grotesca. Vemos em primeiro lugar uma expressão tomada do jogo de baralho “*bien rentré de picques*” — entrar com espadas — fazer uma má jogada, fig. dizer um disparate). Depois a da horrenda Proserpina, rainha dos Infernos, que não é de maneira alguma uma reminiscência antiga, mas antes a “mãe dos diabos”, personagem das diabruras medievais; além disso, comporta uma nuance topográfica pois, para o autor, os infernos figuram o “baixo corporal”. Em seguida, encontramos um juramento (“por Deus”), depois uma blasfêmia (“que a sífilis me apanhe”), ambos ligados ao “baixo” corporal. Enfim, duas metáforas designando o ato do amor, uma tomada à equitação (“galope”), a outra sob a forma de um provérbio (“um bom artífice põe indiferentemente todas as peças à obra”). Em ambos os casos, assiste-se ao rebaixamento dos objetos de uma outra ordem (equitação, trabalho), seguido da sua renovação no plano do “baixo” material e corporal, e isso prepara também a imagem grotesca.

Todos esses elementos da linguagem criam a atmosfera licenciosa específica; a maioria deles está diretamente ligada ao “baixo” material e corporal, corporificam e rebaixam as coisas, misturam o corpo ao mundo, preparando dessa forma a *transformação do campanário em falo*.

Essa imagem grotesca é, como afirma Schneegans, uma pura sátira moral visando a depravação dos monges?

A passagem que acabamos de analisar é um fragmento de um bastante extenso episódio que narra a história dos seis peregrinos que

¹ Rabelais e seus contemporâneos conheciam muito bem através das fontes antigas o sentido de falo dado à alta torre. Eis um extrato de Luciano, *Sobre a deusa da Síria*: “É sob esse pórtico que são colocados os *falos* elevados por Baco: sua altura é de trezentas braças. Todos os anos um homem sobe ao pico de um desses falos e aí fica por sete dias... A multidão está convencida de que esse homem, desse ponto elevado, conversa com os deuses, e lhes pede a prosperidade de toda a Síria [...]” (Luciano, *Obras*, p. 448.)

* *Obras*, Pléiade, p. 132; Livro de bolso, vol. II, p. 355.

Gargantua *comeu* junto com a sua salada, e que foram miraculosamente salvos. Com efeito, esse episódio é uma sátira das peregrinações e da fé na virtude milagrosa das relíquias que protegem das doenças (no caso a peste). No entanto, esse fim satírico preciso está longe de dar todo o seu sentido ao conjunto do episódio e não determina de maneira alguma as outras imagens que ele contém. O episódio tem como centro a imagem grotesca típica da *devoração* dos peregrinos, depois aquela não menos típica da sua *mijada*, e enfim um pastiche dos salmos que relata todas as desventuras dos mal-afortunados peregrinos. Ele dá uma interpretação degradante de certas passagens dos salmos. Todos esses motivos e imagens têm uma larga significação universal, e seria estúpido pensar que foram apresentados com a finalidade única de ridicularizar o parasitismo dos peregrinos e sua fé primitiva nas relíquias, o que equivaleria a abater pardais com tiros de canhão.

A crítica das peregrinações e da fé primitiva nas relíquias é a tendência perfeitamente oficial do episódio. No seu sermão aos peregrinos, Grandgousier exprime-o claramente na linguagem oficial do sábio poder do Estado. E Rabelais fala sem rodeios, como o porta-voz oficial do rei, que emite a opinião do poder acerca dos abusos das peregrinações. Não é a fé que é posta em questão, mas simplesmente a superstição primitiva dos peregrinos.²

Essa é a idéia *oficial* do episódio, enunciada diretamente. Mas a *língua não-oficial, popular, alegre, trivial* das imagens diz uma coisa completamente diferente. O poderoso sopro material e corporal que as anima, destrona e renova todo o mundo das concepções e da estrutura medievais, com sua fé, seus santos, suas relíquias, seus mosteiros, sua falsa ascese, seu temor da morte, seu escatologismo e seus profetas. Nesse mundo espanado, os peregrinos não são senão um detalhe mínimo e digno de pena; sem serem mesmo percebidos, são engolidos com a salada e estão a dois passos de se afogar na urina. O sopro material e corporal tem aqui um caráter *positivo*. São justamente as imagens materiais e corporais que são exageradas em proporções inverossímeis; o falo do monge tão elevado quanto um campanário, as torrentes de urina de Pantagruel, sua goela desmesurada.

É por essa razão que o campanário da abadia destronado, depois renovado na imagem do falo gigantesco cuja sombra é capaz de fecundar uma mulher, não é de maneira alguma uma exageração caricatural da *depravação* monacal. Ele destrona o conjunto da abadia,

² A crítica dessas superstições é formulada no espírito do evangelismo moderado que, no momento em que Rabelais escrevia essa passagem, parecia gozar do apoio real.

o terreno onde esta se eleva, o seu *falso ideal ascético, a sua eternidade abstrata e estéril*. A sombra do campanário é a sombra do falo, que dá à luz uma vida nova. Não resta mais nada da abadia, a não ser um ser vivo, o irmão Jean, glutão e ébrio, impiedosamente lúcido e franco, potente, heroicamente audacioso, cheio de uma energia inesgotável, e ávido de novidade.

É preciso ainda sublinhar que a imagem do campanário fecundando a mulher, como todas as desse gênero, é topográfica: o campanário que se eleva para os céus, *no alto*, transforma-se em falo (“baixo” corporal), como a sombra ele cai sobre a terra (“baixo” topográfico) e *fecunda* uma mulher (sempre *o baixo*).

A imagem das muralhas que Panurge propõe construir é da mesma forma preparada pelo contexto:

“Ó meu amigo, diz Pantagruel, sabes o que dizia Agesilae, quando lhe perguntaram por que a grande cidade de Lacedemônia não era cercada por muralhas? Porque, mostrando os habitantes e cidadãos da cidade, tão bem versados na disciplina militar e tão fortes e bem armados: ‘Eis aqui (disse ele) as muralhas da cidade’, significando que só existe muralha de ossos e que as vilas e cidades não poderiam ter muralha mais segura e mais forte do que a virtude dos cidadãos e habitantes” (Livro II, cap. XV).*

Essa reminiscência antiga do estilo elevado prepara já a *corporificação* grotesca das *muralhas*, graças a esta metáfora: as muralhas mais *sólidas* são as constituídas pelos *ossos dos guerreiros*. O corpo humano é o material de construção; a fronteira entre o corpo e o mundo *se enfraquece* (de fato, numa metáfora elevada). Tudo isso prepara o seguinte projeto de Panurge:

“Vejo que os conos das mulheres deste lugar são mais baratos do que as pedras. Deles conviria construir as muralhas, arranjando-os por boa simetria de arquitetura e colocando os maiores nas primeiras fileiras, e depois, subindo-os no lombo de asnos, dispor os médios e finalmente os pequenos, depois fazer um belo lardeado fino com pontas de diamantes como a grande torre de Bourges, com todos os espadins endurecidos que habitam as braguilhas claustrais.

“Que Diabo destruiria tais muralhas? Não há metal que resistisse tanto aos golpes. E depois, se cobrinhas^a aí se viessem esfregar, verieis (por Deus!) imediatamente destilar delas esse fruto bendito da sífilis, miúdo como chuva, seco em nome dos diabos. Além disso, o raio

* Obras, Pléiade, p. 233; Livro de bolso, vol. I, p. 217.

^a No original *couillevrines*, forma cômica por *coulevrine*, canhão fino. A forma *couillevrine* associa-se a *couille*, colhões, e a *couleuvre*, serpente.

não cairia jamais sobre elas, sabeis por quê? São todas bentas ou sagradas.”*

É perfeitamente óbvio que a facilidade das mulheres de Paris é apenas um motivo acessório; aliás, mesmo assim, a condenação moral está totalmente ausente. O motivo dominante é *a fecundidade, a força mais poderosa e sólida*. Seria inexato racionalizar essa imagem no seguinte sentido, como por exemplo: a fecundidade dos cidadãos, o crescimento da população são a defesa militar mais segura da cidade. Mesmo que essa idéia não seja estranha a essa imagem, é contudo inadmissível uma racionalização tão estreita das imagens grotescas.

A imagem das muralhas de Panurge é ao mesmo tempo mais complexa e mais ampla, e sobretudo ela é ambivalente. Encontra-se aí uma negação topográfica. As muralhas de Panurge são destronadas e renovadas, assim como os baluartes da cidade, o valor das armas, as balas, e mesmo o raio, que se revelará inoperante. O poder militar, os bastiões são impotentes diante do princípio reprodutor, material e corporal.

Num outro lugar (Terceiro Livro, cap. VIII), encontram-se longas reflexões de Panurge explicando como a primeira peça de armadura entre os guerreiros é *a braguilha que protege o órgão viril*.

“Perdida a cabeça, parece apenas a pessoa; perdidos os colhões, perecerá toda a natureza humana”,** e ele acrescenta que os órgãos genitais “são as próprias pedras por meio das quais Deucalião e Pirra reconstituíram o gênero humano abolido pelo dilúvio [...]”.*** Encontra-se aqui a imagem do princípio corporal reprodutor, apresentado como “a melhor força para construir”.

Esse raciocínio é também interessante num outro sentido: a idéia utópica encontra-se aí nitidamente expressa. Panurge constata que, querendo a natureza conservar todas as espécies do reino vegetal, armou perfeitamente os germes e sementes das plantas, recobrando-as de “[...] conchas, vagens, cascas, calículos, espigas, peles, espinhos pontiagudos [...]”,**** enquanto o homem vem ao mundo nu, e nada protege os seus órgãos genitais.

Essa passagem é inspirada a Rabelais por certas reflexões de Plínio (no começo do Livro VII das suas *Histórias naturais*). Mas, por causa das suas concepções sombrias, Plínio deduz daí conclusões pessimistas sobre a fraqueza do gênero humano. Enquanto as de Panurge são profundamente otimistas. Já que o homem vem ao mundo nu e seus órgãos genitais não são protegidos, sua vocação é a paz

* *Obras*, Pléiade, p. 233; Livro de bolso, vol. I, p. 217-219.

** *Obras*, Pléiade, p. 356; Livro de bolso, vol. III, p. 133.

*** *Ibid.*, p. 357; Livro de bolso, vol. III, p. 133.

**** *Obras*, Pléiade, p. 355; Livro de bolso, vol. III, p. 131.

e a domesticação pacífica da natureza. Somente a "idade de ferro" obrigou-o a armar-se (e segundo a lenda bíblica, começou pela braçadeira, isto é, uma folha de parreira); cedo ou tarde, o homem retornará à sua vocação pacífica e deporá todas as armas.³ Rabelais diz *explicitamente*, embora de uma forma *racionalista* um pouco estreita, o que estava contido *implicitamente* na imagem da *muralha corporal* invencível, mais forte que qualquer potência militar.

Basta um simples confronto com essa última reflexão de Panurge para ficar certo da pouca importância que tem para a imagem das muralhas o motivo satírico da facilidade das mulheres de Paris. As pedras que Panurge quer utilizar são aquelas com que Deucalião e Pirra haviam reconstruído o edifício do gênero humano.

Tal é em definitivo o conteúdo objetivo de todos os exemplos citados por Schneegans. Do ponto de vista desse conteúdo, as suas semelhanças parecem ser mais importantes do que suas diferenças. Essas últimas não existem onde Schneegans as procura. A teoria artificial do mecanismo psicológico da percepção, de um lado, e as regras estéticas estreitas do seu tempo, de outro, impedem-no de ver a verdadeira natureza profunda do fenômeno que estuda, o grotesco.

Em primeiro lugar, os exemplos estudados, a cena do gago tirada da *commedia dell'arte*, o pastiche de Scarron e enfim as imagens de Rabelais, são ligados de uma maneira maior ou menor à cultura popular cômica da Idade Média e ao seu *realismo grotesco*. O próprio caráter da construção das imagens e sobretudo da *concepção do corpo* vem em linha direta do folclore cômico e do realismo grotesco. Essa *concepção especial do corpo*, mais importante que tudo o mais, une e relaciona os três exemplos. Nos três casos, vemos o mesmo modo de representação da vida corporal, que se distingue nitidamente tanto do tipo "clássico" de pintura do corpo humano como do tipo naturalista.

E isso nos concede o direito de trazer os três fenômenos (sem ignorar, contudo, suas diferenças) à noção comum de grotesco.

Na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas.

Já o constatamos em numerosos episódios do livro de Rabelais. No capítulo presente, devemos ampliar nossas observações, sistematizá-las e evidenciar as fontes da concepção grotesca que Rabelais tem do corpo.

³ Existe um motivo análogo em Erasmo (*Adagia*, III, 10-1): começa dizendo que o homem é o único a vir nu ao mundo, e deduz que ele nasceu "não para a guerra, mas para a amizade".

Em primeiro lugar, vamos citar o outro exemplo apresentado por Schneegans: as caricaturas em que Napoleão é representado com um nariz enorme. Segundo o nosso autor, o grotesco começa quando o exagero toma proporções fantásticas, e quando o nariz de um indivíduo se torna o focinho de um animal ou um bico de pássaro. Não vamos estudar a natureza dessas caricaturas que são apenas *charges* superficiais, privadas de qualquer caráter verdadeiramente grotesco. O que nos interessa é o *motivo do nariz*, um dos motivos grotescos mais difundidos na literatura mundial, e em quase todas as línguas (expressões como "*faire le pied de nez*",^a "*avoir quelqu'un dans le nez*",^b etc.), assim como no fundo geral dos gestos injuriosos e degradantes. Schneegans observa com muita razão o caráter grotesco da transformação do nariz do imperador em focinho de animal, uma vez que a mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco. No entanto, ele não compreende a significação do nariz nas imagens grotescas. O *nariz* é sempre o substituto do *falo*. Laurent Joubert, jovem contemporâneo de Rabelais, célebre médico do século XVI cuja teoria do riso já expusemos, é autor de um livro sobre os preconceitos populares em matéria médica.⁴

No Quinto Livro, cap. IV, ele fala de uma crença solidamente estabelecida no espírito popular, segundo a qual se pode julgar o tamanho e a potência do membro viril pela dimensão e forma do nariz. O irmão Jean exprime a mesma idéia no seu jargão de monge. Esse é o sentido que se dá comumente ao nariz na literatura da Idade Média e do Renascimento, sentido inspirado pelo sistema das imagens da festa popular. Citemos como exemplo mais conhecido a célebre peça de *Mardi Gras* de Hans Sachs, *A dança dos narizes* (*Nazentanz*).

Dentre todos os traços do *rosto* humano, apenas a *boca* e o *nariz* (esse último como substituto do *falo*) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de *animais* ou de *coisas*. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente *individual*, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos *arregalados* (por exemplo, na cena do gago e do Arlequim), pois interessa-se por tudo que *sai*, *procura sair*, *ultrapassa o corpo*, tudo o que procura

^a Gesto de troça que consiste em apoiar o polegar de uma mão na ponta do nariz e o outro no dedo mínimo da primeira.

^b Ocupar-se sempre de alguém ou algo de forma desagradável.

⁴ Laurent Joubert, *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la médecine et le régime de santé*, Bordeaux, 1579.

escapar-lhe. Assim todas as *excrescências* e *ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal*. No entanto, para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador*.

Como já o sublinhamos várias vezes, o *corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. Ele jamais está *pronto* nem *acabado*: *está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*; além disso, esse corpo *absorve o mundo e é absorvido por ele* (lembramos a imagem grotesca do corpo no episódio do nascimento de Gargantua e da festa da matança).

Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se *ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo*: o *ventre e o falo*; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um *exagero positivo*, de uma *hiperbolização*; elas podem mesmo *separar-se do corpo*, levar uma *vida independente*, pois sobrepõem o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o *nariz* pode também *separar-se do corpo*). Depois do ventre e do membro viril, é a *boca* que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o *traseiro*. Todas essas *excrescências* e *orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se *ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os *atos do drama corporal* — o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo — *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados*.

Assim, a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz *ao fundo* desse corpo.⁵ Montanhas e abismos, tal é

⁵ Na verdade essa lógica grotesca estende-se também às imagens da natureza e das coisas, onde se liga da mesma forma ao fundo (buracos) e às excrescências.

o relevo do corpo grotesco ou, para empregar a linguagem arquitetural, torres e subterrâneos.

Evidentemente, os outros membros, órgãos e partes do corpo podem figurar na imagem grotesca (sobretudo na do corpo despedaçado), mas têm nesse caso apenas o papel de figurantes no drama grotesco; eles não são jamais enfatizados (a menos que substituam um outro órgão de primeiro plano).

Na verdade, o corpo individual está totalmente ausente da imagem grotesca vista no seu limite, pois essa é formada de cavidades e excrescências, que constituem o novo corpo começado; é de alguma forma a passagem de dupla saída da vida em perpétua renovação, o vaso inesgotável da morte e da concepção.

Já o dissemos, o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem.

Já explicamos suficientemente que as imagens grotescas constroem um corpo bicorporal. Na cadeia infinita da vida corporal, elas fixam as partes onde *um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho*.

Observemos ainda que o corpo grotesco é cósmico e universal, que os elementos aí sublinhados são comuns ao conjunto do cosmos: terra, água, fogo, ar; ele liga-se diretamente ao sol e aos astros, contém os signos do zodíaco, reflete a hierarquia cósmica; esse corpo pode misturar-se a diversos fenômenos da natureza: montanhas, rios, mares, ilhas e continentes, e pode também encher todo o universo.

O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. *Considerado do ponto de vista da sua difusão efetiva, predomina ainda no momento presente: as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no folclore, europeu (sobretudo cômico); além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo; existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz, enquanto aquelas em que figuram as outras partes: braços, pernas, rosto, olhos, etc., são extremamente*

raras. Aliás, as locuções relativamente pouco numerosas citando essas partes não-grotescas têm na imensa maioria dos casos um caráter prático restrito, um valor de orientação no espaço imediato de avaliação da distância, das dimensões, de cálculo, e são destituídas de qualquer alargamento simbólico e de valor metafórico, assim como de caráter expressivo por menos importante que seja (o que faz com que elas não participem nem das injúrias nem do riso).

Quando pessoas que têm um relacionamento familiar riem e se injuriam, a sua linguagem regurgita de figuras do corpo grotesco: corpos que copulam, fazem as necessidades, devoram; os seus ditos giram em torno dos órgãos genitais, o ventre, a matéria fecal e a urina, as doenças, o nariz e a boca, o corpo despedaçado. Mesmo quando é preciso inclinar-se diante dos obstáculos das regras verbais, os *narizes, bocas e ventres* conseguem apesar de tudo emergir, mesmo nos ditos mais literários, sobretudo se têm um caráter expressivo, alegre ou injurioso. A imagem grotesca do corpo, nitidamente fundamentada, reside igualmente na base do fundo humano dos *gestos familiares* e injuriosos.

Nesse oceano infinito no espaço e no tempo, que preenche todas as línguas, todas as literaturas, assim como o sistema dos gestos, o cânon corporal que preside à arte e à literatura, o dos ditos decentes dos tempos modernos, constitui apenas uma ilhota reduzida e isolada. Aliás, ele jamais dominara na literatura antiga. Foi apenas nos últimos quatro séculos que ele assumiu um papel preponderante na literatura *oficial* dos povos europeus.

Vamos definir brevemente esse cânon recente, baseando-nos mais na literatura do que nas artes plásticas. Gostaríamos de desenhá-lo contra o pano de fundo da concepção grotesca, pondo sempre em relevo as suas diferenças.

A propriedade característica do novo cânon — ressalvadas todas as suas importantes variações históricas e de gênero — é um corpo *perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo*. Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia os seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo. Encontra-se na base da imagem a massa do corpo *individual e rigorosamente delimitada, a sua fachada maciça e sem falha*. Essa *superfície fechada* e unida do corpo adquire uma importância primordial, na medida em que constitui a fronteira de um corpo individual fechado, que não se funde com os outros. Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes da sua vida íntima. As regras de

linguagem oficial e literária que esse cânon origina, interdizem a menção de tudo que diz respeito à fecundação, à gravidez, ao parto, etc., isto é, tudo que trata do inacabamento, do despreparo do corpo e da sua vida propriamente íntima. Uma fronteira rigorosa traça-se então entre a linguagem familiar e a linguagem oficial "de bom-tom".

Nesse aspecto, o século XV foi na França uma época de enorme liberdade verbal. A partir do século XVI, as regras da linguagem tornam-se muito mais severas e as fronteiras entre a linguagem familiar e a oficial, bastante claras. Esse processo afirmou-se especialmente no fim do século, data em que se instaurou definitivamente o cânon da decência verbal que deveria reinar no século XVII.

Motaigue aliás protestou contra o poder crescente das regras e interdições verbais no fim do século XVI: "O que fez aos homens a ação genital, tão natural, tão necessária e tão justa, para que não se ouse falar dela sem vergonha e para excluí-la das conversas sérias e regradas? Nós pronunciamos ousadamente: *matar, roubar, trair*; e aquilo, não ousaríamos dizê-lo a não ser entredentes?"*

No novo cânon, certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, nariz e boca deixam de representar um papel importante. Além disso, uma significação de *caráter* exclusivamente expressivo vem substituir-se ao seu sentido primitivo; isto é, só traduzem agora a vida individual de um determinado corpo, único e isolado. O *ventre*, a *boca* e o *nariz* subsistem naturalmente na imagem do corpo, não se trata de dissimulá-los, mas no corpo individual eles assumem uma função seja *expressiva*, como acabamos de dizer (na verdade, isso só vale para a boca), seja *caracterológica* e *individualizadora*. Esses órgãos não têm mais nenhuma significação simbólica ampla. Se têm algum valor caracterológico ou expressivo, só são mencionados no plano prático e estrito, isto é, por ocasião de observações explicativas. Pode-se dizer, em suma, que na imagem literária do corpo tudo que é desprovido de valor caracterológico ou expressivo transforma-se em simples observação feita no decurso da narrativa ou da ação.

Na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico. Na sua nova acepção, eles não podem mais servir para exprimir uma concepção do mundo como faziam antes.

* Motaigue, *Pléiade*, p. 825; Livro de bolso, vol. III, p. 72.

No novo cânon corporal, o papel predominante pertence às partes individuais do corpo que assumem funções caracterológicas e expressivas: cabeça, rosto, olhos, lábios, sistema muscular, situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior. Colocam-se então em primeiro plano as posições e movimentos voluntários do *corpo completamente pronto, num mundo exterior todo acabado*, e em cuja função as fronteiras entre o corpo e o mundo não são de forma alguma enfraquecidas.

O corpo do novo cânon é *um único corpo*; não conserva nenhuma marca de dualidade; basta-se a si mesmo, fala apenas em seu nome; o que lhe acontece só diz respeito a ele mesmo, corpo individual e fechado. Por consequência, todos os acontecimentos que o afetam, têm uma *única direção*: a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento; a velhice é destacada da adolescência; os golpes não fazem mais que atingir o corpo, sem jamais ajudá-lo a parir. Todos os atos e acontecimentos só têm sentido no plano da vida individual: estão encerrados nos limites do nascimento e da morte individuais desse mesmo corpo, que marcam o começo e o fim absolutos e não podem jamais se reunir nele.

Pelo contrário, a morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador; aliás, ela renova-o nas gerações futuras. Os acontecimentos que o afetam se passam sempre nos limites de dois corpos, por assim dizer no seu ponto de interseção: um libera a sua morte, o outro o seu nascimento, estando fundidos (no caso extremo) numa imagem bicorporal.

O corpo do novo cânon conservou um pálido reflexo da sua dualidade apenas em um dos seus motivos, o da amamentação⁶ natural, com a diferença de que as imagens do corpo — o da mãe e o da criança — são rigorosamente individualizadas e acabadas, e as fronteiras que os delimitam, são intangíveis. Trata-se aí de um grau inteiramente novo na percepção artística da interação dos corpos.

Enfim, a hiperbolização é totalmente excluída do novo cânon. A imagem do corpo individual rouba-lhe toda possibilidade de ocorrência. A única coisa admissível é uma ênfase de ordem puramente expressiva ou caracterológica. Naturalmente, é impossível destacar alguns órgãos do todo corporal ou vislumbrar para eles uma existência autônoma.

Tais são, em geral, as linhas essenciais do cânon dos tempos mo-

⁶ Lembremos os julgamentos de Goethe na sua conversação com Eckermann acerca do quadro de Corregio: "O desmame do menino Jesus", e da escultura da vaca amamentando o bezerro ("A vaca" de Miron). O que lhe agrada é exatamente a dualidade dos corpos que aí subsiste em grau reduzido.

dermos, como elas se manifestam de preferência na literatura e nas regras de linguagem⁷.

A obra de Rabelais é o coroamento da concepção grotesca do corpo que lhe legaram a cultura cômica popular, o realismo grotesco e a linguagem familiar. Não vimos outra coisa além do corpo grotesco em todas as imagens analisadas. O livro todo é atravessado pela corrente poderosa do elemento grotesco: corpo despedaçado, órgãos destacados do corpo (por exemplo nas muralhas de Panurge), intestinos e tripas, bocas escancaradas, absorção, deglutição, beber e comer, necessidades naturais, excrementos e urina, morte, parto, infância e velhice, etc. Os corpos estão entrecruzados, misturados às coisas (por exemplo, na imagem de *Quaresmeprenan*)^a e ao mundo. A tendência à dualidade dos corpos afirma-se por toda parte. O aspecto procriador e cósmico do corpo é sublinhado em todos os lugares.

Essa tendência é aliás mais ou menos marcada em todos os episódios examinados. No seguinte exemplo, ela exprime-se da maneira mais direta e sem rodeios: "Como emblema trazia, numa platina de ouro pesando sessenta e oito marcos, uma figura de esmalte competente, na qual se retratava um corpo humano com duas cabeças, uma virada para a outra, quatro braços, quatro pés e dois cus, tal como diz Platão, no *Banquete*, ter sido a natureza humana no seu começo místico,^b e em volta estava escrito em letras jônicas ΑΓΑΠΗ ΟΥ ΖΗΤΗΙ ΤΑ ΕΑΤΤΗ (Agapê ou zetei ta eautês)^c (*Gargantua*, cap. VIII).*

Convém sublinhar que o motivo do andrógino gozava de um favor excepcional na época de Rabelais. A título de fenômeno paralelo, citarei no domínio das artes plásticas o desenho de Leonardo da Vinci, *Coitus*, representando o ato visto no interior do corpo.

Rabelais não se contenta com representar a imagem grotesca do corpo nos seus aspectos mais importantes, ele também dá a teoria do

⁷ O novo cânon de boas maneiras na sociedade é por sua vez inspirado pelas concepções clássicas. Para ser bem educado é preciso: não pôr os cotovelos na mesa, andar sem avançar as omoplatas e balançar as ancas, encolher a barriga, comer sem barulho e com a boca fechada, não fungar nem raspar a garganta, etc., isto é, disfarçar as saídas. Seria interessante seguir o combate entre a concepção grotesca e a concepção clássica na história da vestimenta e da moda e, melhor ainda, o tema desse combate na história da dança.

^a Monstro gigantesco e desvirilizado pelos seus escrúpulos e jejuns, que leva o nome do dia seguinte à terça-feira gorda, ou seja, o 1.º dia da Quaresma. A descrição da sua anatomia, interna e externa, é toda feita com comparações a objetos diversos.

^b Descrição do *Andrógino* no *Banquete*.

^c Texto de São Paulo, 1.ª Epístola aos Coríntios: *A caridade não procura o seu próprio bem*.

* *Obras*, Pléiade, p. 425; Livro de bolso, vol. II, p. 87.

corpo no seu aspecto procriador. Nesse sentido, o julgamento já citado de Panurge é extremamente significativo. Em outro lugar, ele diz ainda (Livro III, cap. XXVI): "Eu sou de opinião que, daqui para a frente, em todo o meu Salmigondinois, quando se queira por justiça executar qualquer malfeitor, um dia ou dois antes que o façam trepar como um pelicano, de tal forma que em todos os seus vasos espermáticos não reste com que traçar um Y. Coisa tão preciosa não deve ser estupidamente perdida. Por sorte, ele engendrará um homem. Assim, morrerá sem pesar, deixando homem por homem".*

No seu célebre "discurso de Panurge em louvor dos credores e devedores", que descreve um mundo utópico, ideal, onde todos emprestam e todos devem, Panurge desenvolve de novo a teoria do corpo procriador:

"Esse mundo que empresta, deve, toma emprestado, é tão bom que, terminada essa alimentação, ele pensa já em emprestar àqueles que não nasceram ainda, e por préstimo perpetuar-se se puder, e multiplicar em imagens semelhantes a si, nos filhos. Para esse fim cada um, do mais precioso do seu alimento corta e separa uma parte, e manda-a para baixo: a natureza preparou aí vasos e receptáculos oportunos, pelos quais descem aos órgãos genitais em longas voltas e sinuosidades, recebe forma competente e encontra lugares idôneos, tanto no homem como na mulher, para conservar e perpetuar o gênero humano. Faz-se tudo por préstimo e dívida de um a outro: donde é chamado o dever do matrimônio". (Livro III, cap. IV.)**

No capítulo VI do Terceiro Livro, "Porque os recém-casados estão dispensados de ir à guerra", Rabelais desenvolve novamente a sua teoria do corpo procriador.

Aliás, trata-se de um dos temas capitais de todos os julgamentos teóricos do Terceiro Livro.

No próximo capítulo, veremos que esse tema é novamente retomado na célebre carta de Gargantua a Pantagruel, mas desta vez sob o aspecto *histórico*, enquanto tema da imortalidade e da ascensão da cultura humana. O tema da imortalidade relativa da semente está indissolivelmente ligado ao do *progresso histórico da humanidade*. A cada geração, o gênero humano não se contenta em renovar-se; de cada vez, ele galga *um novo grau da sua evolução histórica*. É esse tema que, como veremos, se manifesta na celebração do *Pantagruélion*.

Dessa maneira, o tema do corpo procriador une-se ao tema e à sensação viva da imortalidade histórica do povo. Já explicamos que

* Obras, Pléiade, p. 425; Livro de bolso, vol. III, p. 305-307.

** Ibid., Pléiade, p. 346; Livro de bolso, vol. III, p. 107.

a sensação viva que o povo tem da sua imortalidade histórica coletiva, constituía o próprio núcleo do conjunto do sistema das imagens da festa popular. A concepção grotesca do corpo constitui assim uma parte integrante, inseparável desse sistema. É por isso que, em Rabelais, o corpo grotesco se mistura não apenas aos motivos cósmicos, mas também aos motivos históricos de uma sociedade utópica e, principalmente, aos da sucessão das épocas e da renovação histórica da cultura.

Em todos os episódios e imagens do livro de Rabelais analisados nos capítulos anteriores, o "*baixo*" corporal figurava sobretudo no sentido estrito do termo. No entanto, a *boca escancarada* tem também, como já o dissemos, um papel importante. Ela está, naturalmente, ligada ao "*baixo*" corporal topográfico: *a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais*. A imagem da *absorção e da deglutição*, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada. Além disso, numerosas imagens de banquete ligam-se simultaneamente à grande boca escancarada (garganta e dentes).

A grande boca escancarada (garganta e dentes) é uma das imagens centrais, cruciais, do sistema da festa popular. Não é por acaso que um grande exagero da boca é um dos meios tradicionais mais empregados para desenhar uma fisionomia cômica: máscaras, "espantalhos alegres" de toda espécie (por exemplo, o Maschecroûte do carnaval de Lyon), os demônios das diabruras e até mesmo Lúcifer.

Compreende-se, portanto, porque a boca escancarada, a garganta, os dentes, a absorção, a deglutição têm uma tal importância no sistema das imagens rabelaisianas.

No primeiro livro escrito, *Pantagrueu*, a boca grande aberta desempenha um papel particularmente marcante, dominante. Pode-se supor que o herói é justamente essa boca escancarada.

Não foi Rabelais quem inventou o nome de *Pantagrueu*, nem mesmo a personagem. Esse nome pertencia antes dele na literatura a um dos demônios das diabruras e, na linguagem corrente, designava a afonia que se segue a um excesso de bebida (era, portanto, a doença dos bêbados). Dessa forma, esse nome comum (nome da doença) liga-se à boca, à garganta, à bebida, à doença, isto é, a um conjunto grotesco dos mais característicos. Quanto ao *Pantagrueu* das diabruras, está ligado a um conjunto mais complexo ainda.

Já tivemos ocasião de dizer que as diabruras incluídas nos mistérios se classificavam entre as formas da festa pública, por causa do caráter das suas imagens. Da mesma forma, as imagens do corpo revestiam-se aí de um caráter grotesco nitidamente afirmado. É, pois, na atmosfera de corpo grotesco que preside às diabruras, que surge a personagem de *Pantagrueu*.

Encontramo-lo pela primeira vez na segunda metade do século XV, no *Mistério dos Atos dos Apóstolos*, de Simon Gréban. Prosérpina, “mãe dos diabos”, apresenta a Lúcifer quatro “diabinhos”. Cada um deles encarna um dos quatro elementos: terra, água, ar, fogo. Ao comparecer diante de Lúcifer, cada diabinho representa suas atividades no seu elemento próprio, o que traça um vasto afresco cósmico da vida dos diferentes elementos. Pantagrueu, um dos quatro diabos, encarna a água. “Melhor do que uma ave de rapina, eu sobrevôo os domínios marítimos”, afirma ele. Ao fazê-lo, ele deve certamente impregnar-se de *sal marinho*, uma vez que ele detém um poder especial, o de *atiçar a sede*. Lúcifer diz em seguida de Pantagrueu que, durante a noite, como ele não tem nada mais para fazer, ele lançava punhados de sal na *garganta dos embriagados*.

No *Mistério de São Luís*, o diabinho Pantagrueu pronuncia um monólogo explicando em detalhe como, durante toda a noite, ele pregou boas peças aos jovens que haviam passado a noite bebendo, “lançando-lhes às ocultas, com gestos cuidadosos, a fim de não acordá-los, punhados de sal na boca. E ao despertar, experimentaram sede bem mais ardente que a da véspera!”

Assim a personagem está ligada por um lado aos *elementos cósmicos* (água e sal do mar), por outro, à *imagem grotesca* do corpo (*boca aberta, sede, embriaguez*) e, enfim, a um *gesto puramente carnavalesco*: a *projeção de sal numa bocarra escancarada*. Esses diversos elementos que contribuem para formar a personagem de Pantagrueu são parentes muito próximos. Rebelais conservou muito bem o núcleo tradicional dessa figura.

Observemos que *Pantagrueu* foi escrito em 1532, ano que teve um verão extraordinariamente quente e seco, de tal forma que as pessoas conservavam verdadeiramente a boca bem escancarada de sede. Abel Lefranc supõe com razão que o nome do diabinho, Pantagrueu, e seu perverso poder de tornar sedentos os humanos, deviam ser muitas vezes mencionados no meio de Rabelais e dar ocasião a múltiplas *brincadeiras* ou *maldições*. A canícula e a seca do verão de 1532 lhe haviam renovado a celebridade e é muito possível que essa circunstância tenha levado Rabelais a escolher esse nome.

O primeiro capítulo põe imediatamente em cena a imagem grotesca do corpo com todos os seus atributos característicos. Narra a origem da raça dos gigantes de onde saíra o herói do livro. Após o assassinato de Abel, a terra embebida de sangue tornou-se de extraordinária fertilidade. Eis o começo do segundo parágrafo:

“Convém-nos, portanto, notar que no começo do mundo (eu falo de longe, há mais de quarenta quarentenas de noites, para enumerar à moda dos antigos druidas), pouco depois que Abel foi morto por seu irmão Caim, a terra embebida do sangue do justo foi naquele ano

tão fértil em todos os frutos que os seus flancos produzem, e especialmente em nêspas, que aquele foi chamado durante longo tempo o ano das grandes nêspas, pois três delas enchiam um cesto" (cap I).*

Assim, o primeiro *motivo* é o do *corpo*. O seu caráter *grotesco* e *carnavalesco* salta aos olhos, a *primeira morte* (segundo a Bíblia, a morte de Abel foi a *primeira* sobre a terra) *aumentou a fertilidade da terra, fecundou-a*. Reencontramos a *associação do assassinio e do parto*, apresentada aqui *sob o aspecto cósmico da fertilidade da terra*. A morte, o cadáver, o sangue, grão enterrado no solo, faz aparecer a vida nova: trata-se aqui de um dos motivos mais antigos e mais difundidos. Conhecemos *uma outra variação dele: a morte semeia a terra produtora e fá-la parir*. Muitas vezes essa variação é embelezada com motivos eróticos (compreendidos naturalmente de maneira diferente da acepção estrita e específica do termo). Em outro ponto (Livro III, cap. XLVIII), Rabelais fala do "doce, o desejado, o último abraço da alma e da grande mãe a Terra, o qual chamamos de sepultura".**

A imagem da *sepultura*, último abraço de nossa mãe a terra, foi evidentemente inspirada por Plínio, que trata detalhadamente do tema da terra maternal e da morte-sepultura, como o retorno ao seu seio, nas *Histórias naturais* (t. II, p. 63).

Rabelais leva a perceber essa imagem antiga de morte-renovação em todas as suas variações e matizes, não no estilo elevado dos mistérios antigos, mas antes num espírito *carnavalesco*, o da festa popular, como uma certeza *alegre e lúcida da imortalidade histórica relativa do povo* e de si mesmo no povo.

Podemos, portanto, afirmar que *o motivo da morte-renovação-fertilidade foi o primeiro motivo de Rabelais, colocado no início da sua imortal obra-prima*.

A terra era, portanto, singularmente fértil "em nêspas". Ora, os que comeram desses frutos foram vítimas de bem estranhos acidentes: sobreveio-lhes ao corpo um inchaço horrível, cada um num local diferente. Rabelais aproveita a ocasião para descrever essas diversas disformidades tipicamente grotescas que atingem uma parte qualquer do corpo, ignorando completamente as outras. Ele esboça de certa maneira um quadro do corpo despedaçado, onde algumas das suas partes tomaram dimensões desproporcionadas. As primeiras vítimas das nêspas têm *ventre terrivelmente inchados* (exageração grotesca típica); São Pansart (Pançudo) e *Mardi Gras* (Terça-Feira Gorda) pertencem à raça *alegre dos corcundas do ventre*. São Pansart é o

* *Obras*, Pléiade, p. 171; Livro de bolso, vol. I, p. 47.

** *Obras*, Pléiade, p. 498; Livro de bolso, vol. III, p. 495.

nome irônico de um santo de fantasia que se costumava invocar durante o carnaval. É curioso observar que o próprio carnaval é dessa raça.

Em seguida, Rabelais descreve pessoas afligidas por *bossas* de incrível tamanho, *narizes* monstruosos, *pernas* de extraordinário comprimento, orelhas gigantescas. Descreve detalhadamente alguns que desenvolveram um *falo* maravilhosamente longo (a tal ponto que eles podiam servir-se dele como cinto, enrolando-o pelo corpo seis vezes) e também os dotados de testículos enormes. Temos diante dos olhos a imagem de um corpo grotesco grandioso, ao mesmo tempo que toda uma galeria de figuras carnavalescas (os bonecos confeccionados por ocasião do carnaval apresentam geralmente as mesmas anomalias).

Logo antes dessa galeria de corpos grotescos, Rabelais descrevera as perturbações *cósmicas* que afetaram o céu, na mesma veia carnavalesca: assim, a Espiga deixa a constelação da Virgem pela da Balança. Rabelais encavalga essas imagens cósmicas com o grotesco corporal, de tal forma que as perturbações são "tão duras e difíceis que os astrólogos não podem abocanhá-las: também teriam os dentes muito longos, se pudessem chegar até lá".*

A imagem grotesca dos *dentes longos que podem tocar as estrelas* saiu da metáfora: "abocanhar" o difícil problema astrológico.

Rabelais procede em seguida à enumeração dos gigantes, ancestrais de Pantagruel: cita nessa ocasião um grande número de nomes tirados da Bíblia, da mitologia, dos romances da Idade Média ou simplesmente imaginários. Rabelais conhecia perfeitamente a vasta documentação relativa às figuras dos gigantes e suas lendas (os da mitologia haviam sido aliás agrupados pelo erudito Ravisius Textor na *Officina*, que Rabelais utilizara.^a As figuras dos gigantes e as suas lendas são estreitamente ligadas à concepção grotesca do corpo. Já assinalamos o seu imenso papel no drama satírico da Antigüidade (que era efetivamente o *drama do corpo*).

A maior parte das lendas locais estabelecem um paralelo entre diferentes fenômenos naturais, o relevo do lugar (montanhas, rios, rochas, ilhas) e o corpo do gigante e seus diversos órgãos. Assim, esse corpo não está em absoluto isolado do mundo, dos fenômenos naturais, do relevo geográfico. Já observamos que os gigantes entravam no repertório obrigatório das imagens carnavalescas e da festa popular.

Assim, nesse primeiro capítulo, as imagens grotescas do corpo misturam-se aos fenômenos cósmicos. *O motivo da morte-renovação-fertilidade* abre a porta a toda uma série de figuras.

* *Obras*, Pléiade, p. 172; Livro de bolso, vol. I, p. 49.

^a É interessante observar nessa lista a menção do gigante Adamastor, também utilizado por Camões, com finalidades diferentes.

Reencontramo-lo no começo do segundo capítulo:

“Gargantua, na idade de quatrocentos e oitenta e quarenta e quatro anos, engendrou o seu filho Pantagruel de sua mulher, chamada Badebec,^a filha do rei dos amaurotes em Utopia, a qual morreu da doença de parto: pois ele era tão maravilhosamente grande e tão pesado que não podia vir à luz sem assim sufocar sua mãe^{**}”.

Trata-se aqui do motivo da associação do assassinato e do parto que já vimos na descrição do carnaval de Roma. O assassinato é cometido pela criança ao vir ao mundo.

O parto e a morte encarnam a abertura da terra e do seio materno. Mais adiante, o autor põe em cena a *grande boca aberta* das pessoas e animais sedentos.

Ele descreve a espantosa seca que atinge o país no ano em que nasceu Pantagruel:

“[...] encontravam-se [os animais] mortos pelos campos, a *goela escancarada*. Quanto aos homens, dava piedade vê-los. Vós os veríeis *estirando a língua*, como galgos que tivessem corrido seis horas; muitos lançavam-se dentro dos *poços*; outros metiam-se no *ventre de uma vaca* [...], na igreja vê-lo-íeis às vintenas, pobres sedentos que vinham atrás daquele que a distribuía [a água] a qualquer um que tivesse a *goela aberta* para receber uma gotinha [...]. Ó que bem-aventurado foi naquele ano quem tinha *adega* fresca e bem fornida!”^{**}

É preciso sublinhar que o “poço”, o “ventre da vaca” e a “adega” são o correspondente da “grande boca aberta”. Na topografia grotesca, a boca corresponde às entranhas, ao “útero”; ao lado da imagem erótica do “buraco”, a entrada dos Infernos é representada como a boca bem aberta de Satã (“a goela do inferno”). O poço é a imagem folclórica corrente das entranhas da mãe: a adega tem uma significação análoga, com a predominância todavia da idéia da morte-absorção. Assim, já nessa passagem, a terra e seus orifícios têm também um sentido grotesco e corporal. É o que prepara a *inclusão da terra e do mar na série do corpo*.

Rabelais conta no parágrafo seguinte o mito de Faetonte que, guiando ineptamente o carro solar, aproximou-se excessivamente da terra e quase a incendiou; *a terra ficou de tal forma aquecida que ela suou todo o mar que por isso mesmo se tornou salgado* (segundo Plutarco, essa explicação da salinidade do mar foi dada por Empédocles).

Rabelais transpõe essas hipóteses para o plano alegre dos rebaixamentos da festa popular:

^a Isto é, boca aberta.

^{*} *Obras*, Pléiade, p. 177-178; Livro de bolso, vol. I, p. 63.

^{**} *Ibid.*, Pléiade, p. 178; Livro de bolso, vol. I, p. 65.

"[...] Então a terra ficou tão quente que lhe veio um suor enorme, e ela suou todo o mar, que por isso é salgado, pois todo suor é salgado; o que vós direis ser verdade se quiserdes experimentar o vosso próprio, ou o dos sífilíticos, quando os fazem suar; para mim é a mesma coisa."*

O complexo das imagens desse breve fragmento é extremamente eloquente: ele é *cósmico* (é a terra que sua e enche em seguida o mar); o papel principal é entregue à *imagem* tipicamente grotesca do suor (equivalente dos outros excrementos, da urina), ele evoca finalmente a imagem da sífilis, *doença* alegre, ligada ao "*baixo*" corporal; enfim, Rabelais fala de *experimentar* o suor, o que é um grau adocicado da *escatologia* própria do grotesco médico (que já existia em Aristófanes). Essa passagem contém *implícito* o núcleo tradicional da figura do diabrete Pantagruel, encarnação do elemento marinho dotado do poder de tornar as pessoas sedentas. Ao mesmo tempo, a verdadeira heroína da passagem é a *terra*. Se, no primeiro capítulo, embebida pelo sangue de Abel, ela era *fértil e fazia nascer* abundantes colheitas, aqui, ela *sua e sofre de sede*.

Rabelais entrega-se em seguida a uma audaciosa paródia da via sacra e do milagre. Durante a procissão organizada pelo clero, os crentes, que suplicam a Deus a água, vêem sair da terra grossas gotas, como quando alguém sua copiosamente. O povo imagina que se trata de orvalho mandado por Deus por causa da sua prece. Mas depois da procissão, quando os crentes querem se dessedentar, percebem que se trata de salmoura pior e mais salgada do que água do mar. Dessa maneira, o milagre enganou as esperanças devotas dos crentes. Aqui, ainda, o elemento material e corporal afirma-se num papel desmistificador.

É justamente nesse dia e nessa hora que nasce Pantagruel. Dão-lhe esse nome que, na etimologia burlesca de Rabelais, significa "todo sedento".

Da mesma forma, o nascimento do herói se produz em circunstâncias grotescas: o *ventre da parturiente* dá passagem a um verdadeiro comboio carregado de *vitualhas salgadas* próprias a *suscitar a sede* e, em seguida somente, a Pantagruel, "todo peludo como um urso".

O terceiro capítulo desenvolve o *motivo ambivalente* da morte-nascimento: Gargantua não sabe se ele deve chorar a morte da sua mulher ou rir de alegria pelo nascimento do seu filho; por turnos, ele ri "como um bezerro" (jovem animal) ou chora "como uma vaca" (que pôs o seu bezerro no mundo, próxima da morte).

* Obras, Pléiade, p. 179; Livro de bolso, vol. I, p. 67.

O quarto capítulo conta as múltiplas façanhas que realiza Pantagruel no berço: elas estão todas relacionadas com a *absorção* de alimento. Em cada uma das suas refeições, ele *mama* o leite de quatro mil e seiscentas vacas. A sua papa é servida numa gamela gigantesca. Ele já tem os *dentes* tão “crescidos e fortes” que ele *quebra* um grande pedaço dela. Uma manhã, quando quer *mamar* numa das suas vacas, ele desfaz os laços que prendem um dos seus braços ao berço, segura o animal por baixo do jarrete e lhe *devora as duas tetas e a metade do ventre, com o fígado e os rins*. Tê-la-ia devorado toda, se as pessoas não tivessem acorrido para retirá-la; mas Pantagruel segura tão forte o jarrete que ele lhe fica nas mãos e *come-o* como uma salsicha. Um dia o urso de Gargantua aproxima-se do berço; Pantagruel apanha-o, *fá-lo em pedaços e engole-o* como um frango. Ele é tão forte que precisam acorrentá-lo ao berço, mas um belo dia ele entra, o berço às costas, na sala onde seu pai dá um banquete monstruoso; como os seus braços estão amarrados, ele *estira a língua* para lamber os alimentos sobre a mesa.

Todas as suas façanhas consistem, portanto, *em mamar, devorar, engolir, despedaçar*. Encontramos a *boca bem aberta, a língua estirada, os dentes, a garganta, os úberes, o ventre*.

É supérfluo seguir capítulo por capítulo a evolução das imagens que nos interessam. Basta-nos citar os exemplos mais marcantes.

Quando ele encontra o estudante lemosino, Pantagruel segura-o “*pela garganta*”, e em consequência disso, alguns anos mais tarde, ele “morreu da morte de Rolando”, isto é, de sede (núcleo tradicional da figura do diabrete).

No capítulo XIV, durante um banquete dado para celebrar o fim do processo entre os senhores de Baisecul e Humevesne, Panurge, embriagado, declara:

“Ó companheiro, se eu *subisse* tão bem como eu *engulo*, já estaria por cima da esfera da lua com Empédocles! Mas eu não sei que diabo isso quer dizer: esse vinho é muito bom e bem delicioso, mas quanto mais eu bebo, mais sede eu tenho. Eu creio que a *sombra* de Monsenhor Pantagruel cria os sedentos, como a lua faz os catarros.” (Pantagruel, cap. XIV.)*

Assinalemos de passagem a alusão topográfica: as altas esferas celestes e o baixo (estômago). Reencontramos a lenda do diabinho que dá sede às pessoas. Mas aqui, é a sua *sombra* que assume o papel (paralelo à sombra do campanário da abadia capaz de fecundar uma mulher). As antigas crenças sobre a influência física da lua (astro) sobre as reumas (doença), adquirem um caráter grotesco.

* Obras, Pléiade, p. 227; Livro de bolso, p. 201.

Durante o banquete, Panurge conta uma história de que já falamos: como ele *quase foi assado vivo* pelos turcos, como ele conseguiu *fazer assar um turco no espeto*, como ele foi *quase despedaçado* pelos cães; ele encontrou um remédio para a “dor de dentes” (isto é, aquela causada pelas presas dos cães) lançando-lhes os toucinhos que envolviam a sua carne. Reencontra-se a imagem do *incêndio* que reduziu a cinzas a cidade turca e a da *cura pelas chamas*: a assadura no espeto curou Panurge da sua ciática; esse episódio propriamente *carnavalesco* termina com uma celebração do assado no espeto.

O episódio de Thaumaste faz novamente reviver a figura do diabinho. Depois de uma primeira entrevista com *Pantagruel*, *Thaumaste tem uma tal sede* que é obrigado a passar a noite bebendo vinho e *lavando a garganta* com água. Durante a disputa, o público começa a bater as mãos e Pantagruel o repreende:

“A essa voz eles ficaram tão espantados como patos, e não ousavam mais nem mesmo tossir, mesmo que *tivessem comido* quinze libras de penas, e ficaram tão *sedentos apenas* com ouvi-la, que *estiravam a língua* meio pé fora da goela, como se Pantagruel *lhes tivesse salgado as gargantas*.”*

Num outro episódio que já conhecemos, o dos cavaleiros queimados, vemos ainda a grande *boca* aberta de Pantagruel. O cavaleiro que ele capturou “temia que Pantagruel o *devorasse inteirinho*, o que teria feito, tão grande era a sua *garganta*, e tão facilmente como vós engolis uma drácea, e não equivaleria na sua *boca* a mais do que um grão de painço na goela de um asno.” (Livro II, cap. XXV.)**

As imagens dominantes do Primeiro Livro ressurgem com vigor na descrição da guerra contra o rei Anarche: *a grande boca* aberta, *a goela*, *o sal*, *a sede*, *a urina* (no lugar do suor), etc. Elas atravessam igualmente todos os episódios da guerra. Pantagruel encarrega um cavaleiro prisioneiro de ir levar ao rei Anarche uma caixa “cheia de eufórbia e de grãos de pimenta vermelha macerados em aguardente”***, que desencadeiam uma sede inextinguível:

“Mas, logo que ele *engoliu* uma colherada, sobreveio-lhe tal esquentamento à garganta, com ulceração da úvula, que a *sua língua* pelou, e por mais remédio que lhe dessem, não encontrou alívio nenhum. senão beber sem remissão; pois, assim que tirava o copo da boca, a *língua* lhe queimava. Por isso, não paravam de lhe deitar vinho na goela com um funil”. (Livro II, cap. XXVIII.)****

* Obras. Pléiade, p. 252-253; Livro de bolso, vol. I, p. 267.

** Obras. Pléiade, p. 275; Livro de bolso, vol. I, p. 337.

*** Ibid., p. 284; Livro de bolso, vol. I, p. 361.

**** Ibid., p. 285; Livro de bolso, vol. I, p. 363.

Os capitães querem seguir o exemplo do seu rei:

“Pelo que cada um do exército começou da mesma forma a festejar, bebericar e brindar. Em resumo, beberam tanto e tanto que adormeceram como porcos, sem ordem, pelo campo.” (Livro II, cap. XXVIII.)*

Nesse ínterim, Pantagruel e seus companheiros se preparavam à sua maneira para entrar em combate. O rei dos dipsodos toma duzentos e trinta e sete barris de vinho branco e liga ao seu cinto uma barca cheia de *sal*. Em seguida, engolem essa quantidade extraordinária de vinho; ademais, Pantagruel engole *drogas diuréticas*. Depois disso, põem fogo ao campo do rei Anarche onde os soldados estão como mortos de tão embriagados. A seqüência é tão característica que citamos *in extenso* esta passagem:

“Entretanto Pantagruel começou a semear o sal que tinha na sua barca, e uma vez que eles dormiam com *a goela escancarada e aberta, encheu-lhes todo o papo com ele*, de modo que todos esses pobres-diabos tossiam como raposas, gritando: ‘Ah Pantagruel, assim nos acendes a tição!’

“De repente Pantagruel teve vontade de *mijar*, por causa das drogas que lhe havia dado Panurge, e *mijou* pelo meio do campo, *tão bem e tão copiosamente* que os afogou a todos; e houve *dilúvio* especial em dez léguas à volta, e diz a história que, se a grande égua de seu pai tivesse estado lá e mijado da mesma forma, teria havido um dilúvio ainda maior do que o de Deucalião: pois ela não mijava nenhuma vez sem que fizesse um rio maior que o Ródano e o Danúbio.

“Vendo isso, os que haviam saído da cidade, diziam:

“‘Morreram todos cruelmente, vê-de como corre *o sangue*’.

“Mas estavam enganados, *pensando, da urina de Pantagruel, que fosse o sangue dos inimigos*: pois viam-se somente à luz dos fogos das tendas, e um pouco de claridade da lua.

“Os inimigos, ao acordarem, vendo de um lado o fogo no seu campo, e a inundação e dilúvio urinal, não sabiam que dizer nem pensar. Alguns diziam que era *o fim do mundo e o juízo final*, que deve *ser consumido pelo fogo*: os outros, que os deuses marinhos Netuno, Proteu, Tritão e outros os perseguiam, e que, de fato, era água marinha e salgada.” (Livro II, cap. XXVIII.)**

Vemos desfilarem novamente os principais temas dos primeiros capítulos; unicamente a água salgada não é o suor, ela é a urina secretada não pela terra, mas por Pantagruel que, sendo um gigante, dá ao seu ato uma significação cósmica. O núcleo tradicional da perso-

* *Ibid.*, p. 286; Livro de bolso, vol. I, p. 365.

** *Obras*, Pléiade, p. 287-288; Livro de bolso, vol. I, p. 369-371.

nagem é amplamente desenvolvido e hiperbolizado: *tudo um exército de bocas abertas, toda uma barca de sal lançada nessas bocas, o elemento líquido e as divindades marinhas, o dilúvio de urina salgada*. Observemos ainda o jogo típico: *urina-sangue-água do mar*. Todas essas diferentes imagens organizam-se no quadro do *cataclismo cósmico do fim do mundo nas chamas e no dilúvio*.

O escatologismo medieval é rebaixado e renovado nas imagens do “baixo” material e corporal absoluto. *Esse incêndio carnavalesco renova o mundo*. Lembremos a esse propósito “A festa do fogo” no carnaval de Roma descrito por Goethe e seu grito “Morte!”, assim como a pintura carnavalesca do cataclismo na “*Profética Prognosticação*”: as ondas que submergem toda a população, são o suor, enquanto o incêndio mundial não passa de um *alegre fogo de lareira*. No presente episódio, todas as fronteiras entre os corpos e as coisas se apagam, assim como aquelas entre a guerra e o banquete: esse último, o vinho, o sal, a sede provocada, tornam-se as melhores armas de guerra. O sangue é substituído pelas copiosas torrentes de urina que sobrevêm a uma bebedeira.

Não nos esqueçamos de que a *urina* (como a matéria fecal) é a *alegre matéria* que rebaixa e alivia, transforma o medo em riso. Se a segunda é algo de intermediário entre o corpo e a terra (o elo cômico que liga um à outra), a *urina é algo de intermediário entre o corpo e o mar*. Assim, o diabinho do mistério, que encarna o elemento líquido salgado, torna-se, até certo ponto, sob a pena de Rabelais, a *encarnação* de um outro *elemento alegre*, a urina (como veremos adiante, essa última tem propriedades curativas especiais). *A matéria fecal e a urina personificam a matéria, o mundo, os elementos cósmicos*, fazem deles algo de íntimo, próximo, corporal, compreensível (a matéria e o elemento gerados e secretados pelo corpo). *Urina e matéria fecal transformam o medo cósmico em alegre espantinho de carnaval*.

É preciso não perder de vista o papel enorme que desempenha o *medo cósmico* — medo de tudo que é incomensuravelmente grande e forte: firmamento, massas montanhosas, mar — e o medo das perturbações cósmicas e das calamidades naturais, nas mais antigas mitologias, concepções e sistemas de imagens, e até nas próprias línguas e nas formas de pensamento que elas determinam. *Uma certa lembrança obscura das perturbações cósmicas passadas, um certo temor indefinível dos abalos cósmicos futuros dissimulam-se no próprio fundamento do pensamento e da imagem humanos*. Na base esse temor, que não é absolutamente místico, no sentido próprio do termo (é o temor inspirado pelas coisas materiais de grande porte e pela força material invencível), é utilizado por todos os sistemas religiosos com o fim de oprimir o homem, de dominar a sua consciência. Mesmo

os testemunhos mais antigos da obra popular refletem a luta contra o temor cósmico, contra a lembrança e o pressentimento dos abalos cósmicos e da morte violenta. Assim, nas criações populares que exprimiam esse combate, forjava-se uma *autoconsciência verdadeiramente humana, liberada de todo medo*.⁸

Essa luta contra o temor cósmico, em todas as suas formas e manifestações, apoiava-se não sobre esperanças abstratas, sobre a eternidade do espírito, mas sobre o *princípio material incluído no próprio homem*. De alguma forma, o homem assimilava os elementos cósmicos (terra, água, ar, fogo), encontrando-os e experimentando-os no seu próprio interior, no seu próprio corpo; ele sentia o cosmos em si mesmo.

No Renascimento, essa assimilação dos elementos cósmicos nos elementos do corpo realizava-se de maneira particularmente consciente e explícita. Ela encontrou a sua expressão teórica na *idéia do microcosmos*, de que se serve Rabelais no julgamento de Panurge (a respeito dos credores e devedores). Voltaremos mais tarde a esses aspectos da filosofia do Renascimento. No momento, gostaríamos de sublinhar que as pessoas *assimilavam e sentiam em si mesmas o cosmos material, com os seus elementos naturais, nos atos e funções eminentemente materiais do corpo: alimentação, excrementos, atos sexuais*; aí é que encontravam em si mesmos e tateavam, por assim dizer, *saindo do seu corpo*, a terra, o mar, o ar, o fogo e, de maneira geral, toda a matéria do mundo em todas as suas manifestações, e assim a assimilavam. Foram justamente as *imagens relativas ao "baixo" corporal* que adquiriram um valor microcósmico essencial.

Na obra folclórica literária, o *temor cósmico* (como qualquer temor) é vencido pelo *riso*. Assim, a *matéria fecal e a urina, matéria cômica, corporal, compreensível*, tinha aí um papel muito importante. Elas figuram também em *quantidade astronômica, numa escala cósmica*.

⁸ As imagens que exprimem esse combate, estão freqüentemente misturadas a outras, que refletem a luta paralela desenrolada no corpo do indivíduo, contra o seu nascimento em meio às dores e o pressentimento da agonia. O temor cósmico é mais profundo e mais essencial; ele parece refugiado no corpo criador da humanidade, e assim insinuou-se nos próprios fundamentos da língua, das imagens e do pensamento. Esse temor cósmico é portanto mais essencial e mais forte do que o medo individual e corporal da morte violenta, se bem que por vezes as suas vozes se unam nas imagens folclóricas e sobretudo literárias. Esse medo cósmico foi legado pela impotência dos primeiros homens diante das forças da natureza. A cultura popular ignorava esse temor, aniquilava-o por meio do riso, da corporificação cômica da natureza e do cosmos, pois ela estava fortalecida na base pela confiança indefectível no poder e na vitória final do homem. Pelo contrário, as culturas oficiais utilizavam muitas vezes, e até mesmo cultivavam, esse temor a fim de humilhar e oprimir o homem.

mica. O cataclismo cósmico, descrito com a ajuda das imagens do baixo material e corporal, é rebaixado, humanizado e transformado num alegre espantalho. Assim o riso venceu o terror cósmico.

Voltemos à guerra contra Anarche. Rabelais descreve detalhadamente o combate singular entre Pantagruel e o gigante Lobisomem. Ao fazê-lo, continua a jogar com as mesmas imagens. Lobisomem aproxima-se de Pantagruel com *a goela aberta*. Este lançou da sua barca, que levava à cintura, mais de dezoito barris de salmoura e um saco de sal, com os quais lhe encheu a *garganta e o papo, o nariz e os olhos*.”*

No próximo combate, Pantagruel atinge Lobisomem nas partes e verte o restante do vinho “pelo que Lobisomem pensou que ele lhe cortara a bexiga e julgou que o vinho fosse a urina que saía dela.”**

O capítulo seguinte contém o episódio da ressurreição de Epistemon e a sua descrição dos infernos. Se tivermos presente no espírito que, na topografia corporal, os *infernos* são representados pelas imagens do *baixo* corporal e da *bocarra escancarada* de Lúcifer, e que *a morte é a absorção, ou o retorno ao seio da terra*, ficará evidente que permanecemos no círculo das mesmas imagens de *boca aberta* ou de *seio materno aberto*. Examinaremos detalhadamente no próximo capítulo a visita de Epistemon aos infernos.

A história da guerra com o rei Anarche termina com duas imagens puramente carnavalescas.

A primeira é a imagem utópica do banquete, da “boa mesa”: quando os vencedores entram na cidade dos amaurotes “e se fizeram *belos fogos de alegria* por toda a cidade, e belas mesas-redondas, guardadas de muitos *viveres*, dispostas pelas ruas. Essa foi uma renovação do *tempo de Saturno, tão grande foi a comilança*”.***

A segunda é o *destronamento carnavalesco do rei vencido* de que já falamos.

O capítulo seguinte conta como Pantagruel protege de uma chuva diluviana todo um exército, escondendo-o “sob a sua língua estirada”. Depois descreve uma viagem do narrador (Alcofrybas) *na boca* de Pantagruel. Tendo chegado à *bocarra aberta* do seu herói, mestre Alcofrybas aí descobre *todo um universo desconhecido*: vastos prados, florestas, cidades fortificadas. Essa boca abriga mais de vinte e cinco reinos. Os seus habitantes estão convencidos de que o seu mundo é mais antigo que a terra. Alcofrybas passa seis meses na *boca do seu herói*. Ele *come* o que lhe passa pela boca e *satisfaz suas necessidades naturais na sua garganta*.

* Obras, Pléiade, p. 291; Livro de bolso, vol. I, p. 379.

** Obras, Pléiade, p. 292; Livro de bolso, vol. I, p. 381.

*** Ibid., p. 303; Livro de bolso, vol. I, p. 407.

Embora esse episódio tenha sido inspirado a Rabelais pela *História verdadeira* de Luciano, ele aperfeiçoa da melhor maneira possível toda a série de imagens que acabamos de examinar. A boca afinal de contas abriga todo um universo, ela constitui uma espécie de inferno bucal. Como os infernos vistos por Epistemon, esse mundo é em certa medida organizado como um “mundo às avessas”, onde se dá dinheiro não àquele que trabalha, mas àquele que dorme.

Na história desse mundo “mais velho do que a terra” patenteia-se a idéia da *relatividade* dos julgamentos espaciais e temporais, vista no seu aspecto cômico e grotesco.

O capítulo XXXIII narra a *doença* e a *cura* de Pantagrue. O seu estômago está bloqueado. *Sua urina copiosa e quente* dá origem, em diversos cantos da França e da Itália, a *fontes* quentes com virtudes curativas. Uma vez mais, Pantagrue encarna o alegre elemento corporal e cósmico.

Alguns homens descem ao estômago de Pantagrue para limpá-lo. Armados de pás, baldes e cestas, metem-se em grandes esferas de cobre que Pantagrue *engole* (imagem da deglutição) como pílulas. Chegados ao estômago, saem das esferas e põem-se a trabalhar. Como a *boca* no capítulo precedente, o *estômago* é descrito numa escala grandiosa, quase cósmica.

Enfim, no capítulo seguinte, que é também o último, encontramos ainda imagens grotescas do corpo. O autor dá o plano das partes seguintes. Entre os episódios citados, figura a *derrota dos infernos* por Pantagrue, que nessa ocasião lançará Prosérpina nas chamas e quebrará quatro dentes e um corno ao próprio Lúcifer. Mais tarde, Pantagrue tem a intenção de fazer uma viagem à lua para assegurar-se de que os três quartos do astro da noite se encontram mesmo *nas cabeças* das mulheres.

Assim, do começo até o fim do primeiro livro escrito, passa como um *leitmotiv* a imagem da boca aberta, da garganta, dos dentes e da língua. Essa boca é uma das características tradicionais do diabrete dos mistérios.

A imagem da bocarra escancarada associa-se organicamente às da deglutição e da absorção, por um lado, e às do ventre, das entranhas, do parto, por outro. As imagens de banquete, assim como as da morte, da destruição e dos infernos, gravitam em torno dela. Enfim, um outro motivo marcante, próprio da personagem tradicional de Pantagrue: a sede, o elemento líquido, o vinho, a urina, está também diretamente ligado a essa boca aberta.

Dessa forma, todos os órgãos e lugares essenciais do corpo grotesco, todos os acontecimentos importantes que afetam a sua vida, são desenvolvidos e descritos em torno da imagem central da boca aberta.

Essa é a expressão mais patente do corpo aberto, não fechado: *É a porta de duas folhas aberta sobre o subsolo do corpo*. Sua abertura e profundidade são acrescidas do fato de que a boca abriga todo um mundo habitado e que os homens descem ao fundo do estômago como a uma mina subterrânea. Da mesma maneira, a *abertura do corpo* exprime-se ainda na imagem do *ventre escancarado* da mãe de Pantagruel, do seio fértil da terra embebido do sangue de Abel, dos infernos, etc. Todas as suas *profundidades corporais* são férteis: o antigo encontra aí a morte, o novo nasce em profusão; todo o primeiro livro está literalmente saturado de imagens que exprimem a potência sexual, a fecundidade, a abundância. Ao lado dessa abertura do corpo, figura constantemente o falo e a braguilha (seu substituto).

Assim, o corpo grotesco aparece sem fachada, sem superfície fechada, da mesma forma que sem fisionomia expressiva: ele é encarnado seja pelas profundidades fecundas, seja pelas excrescências aptas à reprodução, à concepção. Esse corpo absorve e dá à luz, toma e restitui.

O corpo, formado pelas profundidades fecundas e excrescências reprodutoras, jamais se delimita rigorosamente do mundo: ele se transforma neste último, mistura-se e confunde-se com ele: mundos novos e desconhecidos nele se escondem (como na boca de Pantagruel). O corpo toma uma escala cósmica, enquanto o cosmos se corporifica. *Os elementos cósmicos se transformam em alegres elementos corporais do corpo crescente, procriador e vencedor*.

Pantagruel foi concebido e escrito em 1532, quando *calamidades naturais* assolavam a França. Para dizer a verdade, elas não eram nem verdadeiramente extraordinárias nem catastróficas, apenas suficientemente fortes e aparentes para abalar o espírito dos contemporâneos, reavivar o temor cósmico e as *idéias escatológicas*.

Pantagruel era, em larga medida, uma alegre réplica oposta ao temor cósmico renascente e ao clima religioso e escatológico. Temos assim diante dos olhos um soberbo modelo da obra publicista do Renascimento, escrita com base na tradição popular. É o eco combativo de acontecimentos na ordem do dia, de pensamentos e estados de espírito de atualidade naquele período da história.

Em 1532, houve uma canícula e uma seca espantosa que se prolongaram da primavera ao mês de novembro, isto é, ao longo de seis meses. A seca ameaçava seriamente as culturas e sobretudo as vinhas. A Igreja organizou numerosas preces e procissões, cuja paródia encontramos no começo do livro. Em numerosos locais uma epidemia de peste eclodiu no começo do outono, que grassou até o ano seguinte. *Pantagruel* contém igualmente alusões a esse mal, supostamente provocado por exalações malignas do estômago do herói, que sofria de uma indigestão.

Assim, as calamidades naturais e a peste haviam despertado naquela época, como no século XIV, o *velho terror cósmico* e, como reação, o sistema de imagens *escatológicas* e de idéias místicas. Mas esses mesmos fenômenos, como todas as catástrofes, provocam o despertar do *criticismo histórico*, ou desejo de *rever livremente* todas as teses e apreciações dogmáticas (como ocorreu com Boccaccio e Langland no século XIV).

Uma tal tendência surgia no momento em que Rabelais escrevia o seu *Pantagruel* e serviu-lhe de ponto de partida. É possível que o *diabinho Pantagruel* que dá *sede* e a própria tonalidade dessa personagem tenham surgido da linguagem espontânea e livre da praça pública, dos ditos familiares de mesa, onde Pantagruel era o destinatário direto das *alegres maldições* lançadas à face do mundo e da natureza, o herói dos *pastiches licenciosos* sobre o tema da escatologia, do cataclismo mundial, etc. Ao redor dele, Rabelais concentrou os materiais imensos, *elaborados no curso dos anos*, que lhe forneceu a *cultura cômica popular*, reflexo da luta *contra o terror cósmico e o escatologismo* e que deu origem à imagem de um *cosmos alegre, material e corporal, em estado de perpétuo crescimento e de perpétua renovação*.

O Primeiro Livro é com efeito o mais cósmico de todos. Nos livros seguintes, esse tema se enfraquece para ceder o primeiro plano ao tema histórico, social e político. No entanto, a vitória sobre o temor cósmico e o escatologismo permanece até o fim como um dos temas maiores.

O corpo grotesco desempenha um papel considerável no desenvolvimento desse tema. O corpo universal, que cresce e é eternamente triunfante, sente-se no cosmos como *em casa*. Ele é a sua carne e o seu sangue; os *mesmos elementos e forças cósmicas* existem nele, na mais perfeita organização; o corpo é o *último grito do cosmos*, o *melhor*, ele é a *força cósmica dominante*; não teme o cosmos com todos os seus elementos naturais. Menos ainda a *morte* que é indivisa: ela não passa de uma fase da vida triunfante do povo e da humanidade, uma fase *indispensável à sua renovação e ao seu aperfeiçoamento*.

Examinemos agora algumas das origens do corpo grotesco, as mais próximas de Rabelais. Já o dissemos, a concepção grotesca do corpo vivia nas imagens da própria língua, nas formas do comércio verbal familiar; ela residia também na base de todas as formas da *gesticulação* que serve para injuriar, rebaixar, espicaçar, etc. (*pied de nez*,^a

^a V. nota à p. 275.

faire la nique,^a mostrar o traseiro, cuspir, gestos obscenos diversos); essa concepção inspira enfim as mais variadas formas e gêneros folclóricos. As imagens do corpo grotesco estavam disseminadas por toda parte: para todos os contemporâneos de Rabelais elas eram portanto compreensíveis, habituais e familiares. Os grupos de origens de que vamos falar agora são definitivamente apenas algumas expressões típicas dessa concepção largamente dominante e difundida, diretamente ligadas à temática da obra-prima de Rabelais.

Veremos em primeiro lugar as histórias de gigantes. O gigante é por definição a imagem grotesca do corpo. Mas evidentemente o seu caráter grotesco pode ser mais ou menos acentuado, conforme o caso.

Nos romances de cavalaria, extremamente difundidos no tempo de Rabelais, as personagens de gigantes, bastante frequentes, perderam quase completamente os seus traços grotescos. Na maioria dos casos, sublinham-se apenas a sua extraordinária força física e sua dedicação ao seu suserano.

Na tradição herói-cômica italiana — Pulci (Morgante) e sobretudo Folengo (Fracassus), as personagens de gigantes, transpostas do plano cortês ao cômico, reencontram seus traços grotescos. Rabelais conhecia perfeitamente essa veia, que devemos considerar como uma das fontes das suas imagens grotescas do corpo.

Contudo, a fonte direta foi, como se sabe, um livrinho popular, *As grandes crônicas de Gargantua* (1532). Essa obra anônima, embora contenha de fato alguns elementos de transformação paródica dos romances de cavalaria do ciclo do rei Artur, não pode em hipótese alguma ser considerada como uma verdadeira paródia literária, na acepção ulteriormente admitida. A figura do gigante tem um caráter grotesco e corporal nitidamente acentuado. Esse livro retomava aliás uma lenda popular antiga que continua a existir hoje ainda na França e igualmente na Inglaterra. As diferentes versões observadas no século XIX foram reunidas por F. Sébillot em *Gargantua nas tradições populares* (Paris, 1883). Outras lendas foram mais recentemente agrupadas por Jean Baffier, em *Nossos gigantes de outrora. História do Berry* (Paris, 1920).⁹ Mesmo nessas versões, a personagem de Gargantua tem um caráter totalmente grotesco. A coisa mais importante é o apetite fantástico do gigante, depois vêm as outras funções grotescas do corpo; na França, diz-se ainda "*Que Gargantua!*" em vez de "*Que comilão!*"

Todas essas lendas de gigantes têm uma relação estreita com o relevo dos lugares onde elas se contam: a lenda encontra sempre um

^a Gesto de desprezo, feito com a cabeça.

⁹ *Nos géants d'autrefois. Récits berrichons*. Paris, 1920.

ponto de apoio concreto no relevo regional, encontra na natureza o corpo desmembrado do gigante, espalhado ou amassado. Existe ainda na França um enorme número de rochas, pedras, monumentos, megalíticos, dólmens, menires, etc., que trazem o nome de Gargantua: são as diferentes partes do seu corpo, e os diferentes objetos que ele emprega; citemos entre outros o “dedo de Gargantua”, o “dente de Gargantua”, a “colher de Gargantua”, o “caldeirão de Gargantua”, a “marmita de Gargantua”, etc.; em resumo, o complexo rabelaisiano dos membros do corpo do gigante, dos utensílios de cozinha e dos objetos domésticos correntes. Durante a vida de Rabelais, o universo de pedra dos objetos e partes do corpo era naturalmente mais rico ainda.

Essas partes do corpo e utensílios disseminados em toda a França tinham uma *aparência grotesca* excepcional e não podiam, por consequência, deixar de exercer uma certa influência sobre Rabelais. Por exemplo, ele fala em *Pantagruel* do grande sino (escudela) onde se cozinhava a sua papa quando era bebê; o qual “está ainda presentemente em Bourges perto do palácio”.* Acerca desse objeto hoje desaparecido, uma testemunha do século XIV afirma que se podia ver efetivamente naquela cidade uma pedra gigante em forma de taça, cujo nome era *scutella gigantis* (escudela do gigante) e os comerciantes enchiam-na de vinho para os pobres uma vez por ano. Portanto, Rabelais tirou essa imagem da realidade.¹⁰

É preciso ainda assinalar uma obra anônima aparecida em 1537, *O aluno de Pantagruel*, que denotava ao mesmo tempo a influência de Rabelais e a de Luciano (*A história verdadeira*), assim como a das lendas orais. Esse livro, por sua vez, exerceu uma certa influência em Rabelais.

Convém sublinhar o papel dos gigantes na festa popular. O gigante era a personagem habitual do repertório de feira (é-o ainda hoje, em companhia do anão). Mas ele era também uma figura obrigatória das procissões de carnaval ou da festa do Corpo de Deus, etc.; no fim da Idade Média, diversas cidades possuíam, ao lado dos “bufões da cidade”, os “gigantes da cidade” e mesmo uma “família de gigantes”, designados pela municipalidade e destinados a participar em todas as procissões durante as diversas festas populares. A designação de gigantes em numerosas cidades e mesmo burgos do norte da França, e sobretudo da Bélgica, subsistia ainda no século XIX, como por

* Obras, Pléiade, p. 183; Livro de bolso, vol. I, p. 79.

¹⁰ Encontra-se uma abundante documentação folclórica sobre o corpo de pedra do gigante e seus utensílios no livro de Salomon Reinach *Cultos, mitos e religiões*, t. III. Os monumentos de pedra bruta na linguagem e crenças populares, p. 364-433. Cf. P. Sébillot: *O folclore de França*, t. I, p. 300-412.

exemplo em Lille, Douai, Cassel. Nessa última cidade, em 1835, um gigante participava da festa organizada em recordação da fome de 1638, especialmente da distribuição gratuita de sopa a toda a população. A *relação dos gigantes com a alimentação* é muito característica. Existiam na Bélgica "canções de gigantes", cantadas nas festas e nas quais essas personagens estavam associadas ao *fogo doméstico* e à *preparação das refeições*.

A personagem do gigante, que figurava obrigatoriamente nos folguedos e no cerimonial do carnaval, era evidentemente muito conhecida de Rabelais, embora não possuamos nenhum documento preciso que o testemunhe. Da mesma forma, ele conhecia as diferentes lendas locais que não chegaram até nós. Seu livro menciona os nomes de gigantes de lenda que atestam a sua ligação com a alimentação: *Engolevent*, *Happe mousch*, *Maschefoin*, etc.^a

Enfim, ele conhecia também os gigantes da mitologia, sobretudo o ciclope de Eurípides, de que fala duas vezes no seu livro.

Supomos que Rabelais foi mais influenciado pelas figuras de gigantes da festa popular que, no seu tempo, gozavam de prodigiosa popularidade, eram conhecidos por todos, profundamente impregnados pelo ambiente de liberdade da praça pública entregue à festa, e que, enfim, estavam estreitamente ligados às idéias populares de profusão e de abundância materiais e corporais. É certo que o gigante da feira ambulante e o ambiente dessa última influenciaram a transcrição das lendas de Gargantua nas *Grandes crônicas*. E temos também a convicção de que a influência dos gigantes populares, tratados na veia da festa de feira e da praça pública, teve certamente um papel em *Gargantua e Pantagrue*.

No que concerne às *Grandes crônicas*, julgamos que a sua influência foi mais exterior e reduziu-se a um simples empréstimo de situações.

Um dos grupos importantes de fontes das imagens grotescas é o ciclo de lendas e de obras literárias inspiradas pelas "maravilhas da Índia", que exerceram uma influência determinante sobre todo o romance fantástico da Idade Média e cujos vestígios percebemos em Rabelais. Esboçemos brevemente a história dessa tradição.

O primeiro autor que recolheu todas as histórias dos indianos foi o grego Ctésias de Cnidos, que vivia na Pérsia no século IV antes da nossa era. Ele reuniu todas as histórias que falavam dos tesouros, da flora e da fauna maravilhosas da Índia, da *conformação física extraor-*

^a Engole-vento, caça-mosca, mastiga-feno.

dinária dos seus habitantes. Esse texto, que não chegou até nós, foi utilizado por Luciano (*A história verdadeira*), Plínio, Santo Isidoro de Sevilha, etc.

No segundo século antes da nossa era, aparece em Alexandria uma obra importante, o *Physiologus*, cujo texto não chegou até nós; era um tratado de história natural misturado com histórias de lendas e milagres, que descreve os minerais, plantas e animais. "Os reinos da natureza" mesclam-se muitas vezes num estilo perfeitamente grotesco. Esse livro foi largamente utilizado pelos autores posteriores, em particular por Isidoro de Sevilha, cujos trabalhos deviam servir de fonte essencial aos *Bestiários* da Idade Média.

Foi Calístenes que, no século III a.C., reuniu todas essas lendas. Existem duas versões latinas, a primeira de Júlio Valério (300) e a outra, intitulada *História das guerras de Alexandre o Grande*, datada do século X. Mais tarde, as adaptações das lendas de Calístenes entram em todas as obras cosmográficas da Idade Média (Brunetto Latini, Gautier de Metz, etc.). Todos esses livros estavam profundamente influenciados pela concepção grotesca do corpo que vinha em linha direta da coletânea de Calístenes.

Mais tarde, as lendas das maravilhas indianas marcam as narrativas de viagens tanto reais (Marco Pólo, por exemplo) como imaginárias (por exemplo, o livro extremamente popular de Jehan de Mandeville). No século XIV, todas essas viagens são agrupadas numa coletânea manuscrita que tem o nome de *Maravilhas do mundo*, ornada de interessantes miniaturas representando personagens humanas tipicamente grotescas. Enfim, as maravilhas da Índia penetram no poema em alexandrinos, *O romance de Alexandre*.

Assim composto e propagado, o ciclo das maravilhas da Índia inspirou igualmente os motivos de numerosas obras pictóricas e artísticas da Idade Média.

Quais são, afinal, essas famosas maravilhas da Índia? Essas lendas descreviam as riquezas fabulosas da Índia, sua natureza extraordinária e contavam também histórias fantásticas: os diabos que cuspiam chamas, as virtudes das ervas mágicas, as florestas encantadas, a fonte da juventude. Davam assim amplo lugar à descrição dos animais. Ao lado de animais verdadeiros (elefante, leão, pantera, etc.), descreviam-se detalhadamente animais fantásticos: dragões, hárpias, unicórnios, fênix, etc. Assim, Mandeville descreve um grifo e Latini, um dragão.

O que nos interessa, antes de mais nada, é a pintura de seres humanos extraordinários, todos de caráter grotesco. Algumas dessas criaturas são meio homens meio bestas, como por exemplo o hipópode, cujos pés são revestidos de cascos, as sereias, os cinocéfalos que latem em vez de falar, os sátiros, os centauros, etc. Constituem de fato

uma verdadeira galeria de imagens do *corpo híbrido*. Encontram-se naturalmente gigantes, anões e pigmeus, personagens dotadas de diversas anomalias físicas: seres de uma só perna, ou sem cabeça, que têm o rosto no peito, com um único olho na testa, com os olhos sobre as espáduas, nas costas, outros com seis braços ou que comem pelo nariz, etc. Tudo isso constitui as *fantasias anatômicas* de um grotesco descabelado, que gozavam de imenso favor na Idade Média.

Rabelais gostava muito de brincar com os corpos e os órgãos: lembremo-nos dos anõezinhos gerados por um peido de Pantagruel que têm o coração ao lado do ânus, dos filhos monstruosos de Anti-physis e da célebre descrição de *Quaresmeprenant*, etc.

As maravilhas da Índia oferecem uma outra particularidade notável: sua ligação toda especial com os infernos. O número de demônios que habitam as florestas e vales da Índia era tão insólito que se acreditava que o seu solo escondia *orifícios* ligados aos infernos. Por outro lado, a Idade Média estava também convencida de que o paraíso terrestre, isto é, a morada de Adão e Eva, estava situado na Índia, a três dias de viagem da fonte da juventude. Contava-se também que Alexandre de Macedônia vira na Índia “a morada dos justos”, fechada de todos os lados, onde estes últimos deviam ficar encerrados até o dia do Juízo Final. As lendas do Preste João e do seu reino (situado na Índia) falam também dos caminhos que levam aos infernos e ao paraíso terrestre. No seu domínio passava o Fisão, rio que tinha a sua origem no paraíso terrestre. A existência de caminhos e abismos conduzindo aos infernos ou ao paraíso terrestre dá um caráter particularíssimo a esses espaços maravilhosos. Ele decorre da percepção e da interpretação gerais, artísticas e ideológicas, dadas ao espaço durante a Idade Média. O espaço terrestre é com efeito construído à imagem do corpo grotesco: só compreende elevações e depressões. No seu desejo de elevar-se ou de descer (nas profundezas terrestres, os infernos), os homens querem constantemente rasgar a superfície lisa da terra. Crêem na existência desses buracos e abismos de um outro mundo, como aquele descrito na boca de Pantagruel. E os viajantes que percorriam o mundo, procuravam as portas que davam acesso a ele. A admirável *Viagem de São Brandão* de que falaremos no próximo capítulo, é a obra clássica que melhor tratou essa idéia. Nas lendas populares, esse espaço terrestre formado de alturas e depressões (buracos) era mais ou menos personalizado.

Tudo isso contribuiu para criar o caráter específico da topografia e as noções especiais sobre o cosmos. Trataremos melhor desses pontos no capítulo seguinte.

O ciclo das maravilhas da Índia gozava, portanto, de uma excepcional popularidade na Idade Média. Exerceu primeiro sua influência sobre essa literatura cosmográfica, tomada no sentido amplo do termo,

e que incluía igualmente as narrativas de viagens, e em seguida sobre toda obra literária daquela época. Melhor ainda, as maravilhas da Índia tiveram um poderoso reflexo no domínio das artes plásticas; como já o explicamos, elas sugeriram os motivos de numerosas miniaturas, iluminuras, pinturas murais e esculturas das catedrais e das igrejas.

Foi, pois, em parte graças às maravilhas da Índia que a imaginação e os olhos do homem da Idade Média se habituaram à imagem do corpo grotesco. Ele reencontrou, por toda parte, na literatura como nas artes plásticas, corpos híbridos, extravagâncias anatômicas das mais extraordinárias, uma livre permutação dos membros e órgãos internos. Estava habituado a ver violar todas as fronteiras entre o corpo e o mundo.

Essas maravilhas da Índia, vivas ainda na época de Rabelais, gozavam do interesse geral, e foram dessa forma uma das fontes importantes da concepção grotesca do corpo.

No último capítulo de *Pantagruel*, onde Rabelais resume o plano futuro do seu livro, ele faz alusão à viagem do seu herói ao reino do Preste João, isto é, às Índias; logo em seguida, Pantagruel irá combater os diabos, o que subentende que a entrada do inferno se encontra naquele país. Por consequência, na intenção primitiva do autor, as maravilhas da Índia deviam ter um papel considerável. Naturalmente, a influência direta e indireta das lendas indianas sobre a anatomia grotesca e fantástica que usa Rabelais é particularmente poderosa.

Como outra fonte da concepção grotesca do corpo, é preciso mencionar a cena onde se representavam os mistérios e, sobretudo, é claro, as diabruras.

Nessas últimas, a imagem do corpo é puramente grotesca. Vê-se aí freqüentemente o *corpo despedaçado, assado, queimado, engolido*. Por exemplo, no *Mistério dos Atos dos Apóstolos* no qual encontramos pela primeira vez o diabinho Pantagruel, Lúcifer ordena aos diabos que assem alguns heréticos: segue-se a descrição longa e detalhada dos meios que devem ser usados para esse fim.

No *Mistério de São Quintino* encontra-se uma longa enumeração — mais de cem — de verbos que exprimem os diferentes suplícios corporais: os corpos são queimados no fogo, mutilados, esquartejados, cortados em pedaços, etc.

Trata-se aí de um despedaçamento grotesco, de uma dissecação do corpo. Quando Rabelais pinta a *degustação das almas pecadoras*, inspira-se certamente nas diabruras. Já falamos do caráter grotesco da apresentação física dos diabos e dos seus movimentos nas diabruras.

O próprio arranjo da cena, onde deviam representar-se os mistérios, tem igualmente uma importância primordial. Ela era o reflexo das idéias relativas à organização hierárquica do espaço mundial. O primeiro plano estava ocupado por uma construção especial, espécie de plataforma que constituía o rés-do-chão da cena e que se chamava a terra. A parte de trás estava ocupada por uma seção ligeiramente mais elevada: o *paraíso*, o *céu* (esse nome se reserva nos teatros atuais ao último andar dos balcões). Sob a terra se encontrava a cavidade do *inferno* que tinha o aspecto de uma larga cortina sobre a qual estava pintada a *cabeça gigantesca e aterrorizadora do diabo* ("Arlequim"). Essa cortina podia ser corrida por meio de cordões e então os diabos pulavam *para fora da boca aberta de Satã* (às vezes também dos seus olhos) e saltitavam sobre a plataforma que representava a terra. Eis a indicação cênica que dá um autor de mistério em 1474: "Fazer o inferno sob a forma de uma imensa goela que pode abrir-se e fechar, conforme a necessidade."¹¹

Assim, a *goela aberta* era o que viam, bem à sua frente, os espectadores, pois a entrada do inferno estava situada no primeiro plano, ao nível dos seus olhos. Essa "goela do inferno" polarizava a atenção do público que a considerava com uma grande curiosidade. Já explicamos que a diabrura — parte do mistério que se desenrolava na praça pública — gozava sempre de um excepcional sucesso junto às camadas populares e deixava na sombra freqüentemente o resto do espetáculo. Também, um tal arranjo da cena não podia deixar de exercer uma viva influência sobre a percepção artística do espaço mundial: *o público habituava-se à imagem da goela do inferno no seu aspecto cósmico*, a fixar *essa boca escancarada e ver sair dela as mais interessantes personagens grotescas*. Se se considera o imenso peso específico do mistério e da sua cena na vida artística e ideológica no fim da Idade Média, pode-se afirmar que a imagem da goela aberta se associou às representações artísticas, tanto do próprio mundo como da sua encarnação teatral.

Otto Driesen, que consagrou à goela de Arlequim várias e belas páginas da sua *Origem de Arlequim*, aí reproduz na página 149 (fig. 1) o esboço de um balé do século XVII (conservado nos Arquivos da Ópera de Paris). No centro da cena está colocada uma cabeça imensa com a goela aberta, em cujo interior se encontra uma diaba: dois diabos saem dos olhos e outros dois se instalam cada um numa orelha, enquanto diabos e palhaços dançam em volta da cabeça. Esse desenho prova que no século XVII a goela grande aberta e as ações

¹¹ Cf. igualmente a descrição da cena para *O mistério da paixão*, representado em Valenciennes em 1547, que figura em anexo na *História da língua e da literatura francesas*, Petit de Julleville, 1900, t. II, p. 415-417.

que aí se passam, estavam ainda em uso e inteiramente normais aos olhos do público. Driesen assinala que no seu tempo a expressão “o manto de Arlequim” era um termo empregado pelos técnicos do teatro para designar a parte anterior da cena.

Assim, a cena onde se passavam os mistérios, representava essencialmente a topografia grotesca do corpo. É absolutamente certo que a boca aberta, imagem dominante de *Pantagruel*, vinha não apenas do diabinho que lançava sal na boca mas também dessa encenação. Que saibamos, nenhum especialista de Rabelais notou ainda o papel da grande boca aberta no *Pantagruel*, nem a aproximou da encenação do mistério. Ora, na realidade, é um fato extremamente importante para quem quer compreender bem Rabelais: prova a influência enorme que tiveram as formas dos espetáculos populares sobre o seu primeiro livro e sobretudo o caráter geral da sua visão e do seu pensamento artísticos e ideológicos. Prova igualmente que a imagem da *bocarra aberta* no seu aspecto grotesco e cômico, que parece tão bizarra e incompreensível para o leitor moderno, *estava extremamente próxima e compreensível* para os contemporâneos de Rabelais, o *seu olhar estava habituado* a ela, o seu universalismo e suas ligações cósmicas lhes pareciam completamente naturais, da mesma forma que essas personagens grotescas que pululavam sobre a cena onde se representavam fatos tirados da Bíblia e do Evangelho. O valor topográfico dessa boca aberta, porta do inferno, era também perfeitamente compreensível e concreto.

As relíquias, que tinham um papel tão grande no mundo medieval, exerceram também a sua influência sobre a evolução das noções de corpo grotesco. Pode-se firmar que várias partes dos corpos dos santos estavam espalhadas por toda a França (até mesmo por todo o mundo cristão). Mesmo a igreja ou mosteiro mais modestos tinham que ter essas relíquias, isto é, uma parte ou parcela, às vezes das mais extraordinárias (por exemplo, uma gota de leite do seio da Virgem; o *suor* de santos, de que fala Rabelais); braços, pernas, cabeças, dentes, cabelos, dedos, etc., poderíamos assim entregar-nos uma interminável enumeração de estilo puramente grotesco! Na época de Rabelais, ridicularizavam-se muito facilmente as relíquias, sobretudo na sátira protestante; mesmo o agelasto Calvino escreveu uma espécie de panfleto onde não estavam ausentes os tons cômicos.

Na literatura da Idade Média, o corpo despedaçado de um santo havia muitas vezes dado lugar a imagens e enumerações grotescas. No *Tratado de Garcia* (1099), um dos melhores pastiches da época e do qual já falamos, o herói, um rico arcebispo simoníaco de Toledo, vai ver o papa em Roma e faz-lhe presente de relíquias miraculosas dos santos mártires Rufino e Albino. Na linguagem paródica da época,

esses santos de fantasia designavam o ouro e a prata. O autor descreve o amor imoderado que o papa sente por esses santos. Celebra-os e pede que lhe tragam todos os seus despojos preciosos, o que dá ocasião de citar uma nomenclatura perfeitamente grotesca das partes dos seus corpos.

"[...] os rins de Albino, entranhas de Rufino, ventre, estômago, a parte baixa das costas, o traseiro, os lados, o peito, pernas, braços, pescoço. Que mais ainda? Todas as partes do corpo dos dois mártires."

Vemos assim que, desde o século XI, as relíquias davam ocasião a uma descrição anatômica do corpo puramente grotesca.

De maneira geral, aliás, a literatura recreativa em língua latina era particularmente rica em assuntos desse gênero. Já falamos da gramática paródica onde todas as categorias gramaticais eram, na maioria dos casos, transpostas para o plano do "*baixo*" corporal. A renovação das categorias abstratas e dos conceitos filosóficos abstratos por meio dessa transposição era de maneira geral um traço característico da literatura recreativa da Idade Média. Os célebres *Diálogos de Salomão e Marcul* (que Rabelais cita em *Gargantua*)* opunham às sentenças abstratas e elevadas de Salomão as respostas do finório Marcul que, na maioria das vezes, transpunham as coisas para o plano material e corporal mais terra a terra possível.

Citarei um último exemplo muito interessante da anatomia grotesca em voga na Idade Média. Desde o século XIII, era extremamente conhecido em quase todos os países europeus um poema intitulado *O testamento do asno*. Às portas da morte, o asno lega as diferentes partes do seu corpo aos grupos sociais e profissionais, a começar pelo papa e pelos cardeais. A repartição do corpo reproduz uma repartição paralela da hierarquia social: a cabeça do asno irá para os papas; suas orelhas, aos cardeais; sua voz, aos cantores; seus excrementos, aos camponeses (que deles farão adubo, etc.). A fonte dessa anatomia grotesca é das mais antigas. Segundo o testemunho de São Jerônimo, o *Testamentum porcelli* (Testamento do Porco) estava difundido entre os estudantes do século IV; esse texto, recopiado na Idade Média, chegou até nós; e foi aparentemente a principal fonte do *Testamento do asno*.

Nos pastiches desse gênero, o desmembramento do corpo acompanhando o da sociedade, constitui um fenômeno dos mais notáveis. Trata-se de uma transformação paródica dos mitos mais antigos e mais difundidos, que dizem respeito à origem dos diferentes grupos sociais e das diferentes partes do corpo divino, na maior parte das

* *Obras*, Pléiade, p. 101; Livro de bolso, vol. II, p. 273.

vezes oferecido em sacrifício (o *Rigveda* é o texto mais antigo que demonstra essa topografia social e corporal).¹²

No *Testamento do asno*, é o *corpo do animal* que representa o papel do corpo da divindade. Como já o explicamos, o *asno* é o *travesti* antiquíssimo da *divindade*. Nos pastiches da Idade Média, o papel do asno, do seu zurro, das incitações que se lhe dirigem, é considerável. Encontramos em Rabelais os gritos do asneiro e, várias vezes, o termo *viertz d'âzes* (propriamente, caralho de asno ou imbecil). O caráter topográfico dessa injúria é perfeitamente claro. Citemos uma outra expressão: "É tão duro como fazer sair um peido do traseiro de um asno morto." Trata-se aí de uma elevação do baixo topográfico: um *traseiro*, que além disso é um *traseiro de asno*, e de *asno morto*. As injúrias desse gênero são freqüentes no vocabulário rabelaisiano.

Os juramentos, grosserias e expressões injuriosas de toda espécie são também uma fonte muito importante da concepção grotesca do corpo. Como já falamos amplamente disso, limitar-nos-emos agora a algumas idéias complementares.

A imagem da *morte prenhe* está sempre, sob uma ou outra forma topográfica, na base de toda expressão injuriosa. Nossa análise de *Pantagruel* mostrou que um dos principais motivos do livro é o da *morte que dá a vida*: a primeira morte que aumentou a fertilidade da terra, o nascimento de Pantagruel que sufocou sua mãe, etc. Esse tema varia sem cessar nas mais diversas imagens corporais e topográficas, e atinge, sem perder contudo sua expressão corporal, o tema da morte e da renovação históricas: história dos cavaleiros carbonizados, transformação da morte e da guerra em banquete, destronamento do rei Anarche, etc. Para falar com exatidão, e por mais paradoxal que isso possa parecer, temos diante dos olhos *uma imensa prenhez: o mundo todo é mostrado sob o aspecto da morte prenhe que dá à luz*.

¹² O *Rigveda*, primeiro dos quatro livros sagrados hindus, descreve o nascimento do mundo, saído do corpo de um humano, Purusha: os deuses o imolaram e despedaçaram o seu corpo, cujas diferentes partes criaram os diversos grupos da sociedade e elementos cósmicos: da sua boca saíram os brâmanes; de seus braços, os guerreiros; de seus olhos, o sol; da sua cabeça, o céu; das pernas, a terra, etc. Na mitologia alemã cristianizada, encontramos uma concepção similar: o corpo é formado das diferentes partes do mundo: o corpo de Adão que compreende oito partes: a carne, formada a partir da terra; os ossos, da pedra; o sangue, do mar; os cabelos, dos vegetais; os pensamentos, das nuvens, etc.

Na atmosfera do carnaval e da festa popular, que presidiu à elaboração das imagens rabelaisianas, as expressões injuriosas eram as faíscas lançadas em todas as direções pelo incêndio gigantesco que renovava o mundo. É por isso que no dia da festa do fogo, gritava-se alegremente "Morte!" a cada vela extinta. É preciso esclarecer que a forma da injúria alegre, das imprecações e blasfêmias alegres dirigidas às forças cósmicas, que primitivamente eram relacionadas ao culto, desempenhou mais tarde um papel essencial no sistema das imagens que servem para exprimir o combate contra o temor, cósmico ou outro, diante das coisas elevadas. A injúria e a ridicularização rituais mais antigas dirigiam-se nomeadamente à *força suprema* encarnada pelo sol, a terra, o soberano, o capitão. Essa ridicularização subsistia ainda na época de Rabelais nas injúrias da praça pública em festa.

As formas do *cômico popular da praça pública* constituíam também uma das fontes importantes da imagem grotesca do corpo. Só podemos passar em revista, rapidamente, esse mundo tão vasto e variado. *Todos esses acrobatas, funâmbulos e triagueiros*, etc., eram atletas, prestidigitadores, bufões, apresentadores de macacos (réplicas grotescas do homem), vendedores de panacéias universais. O universo das formas cômicas que eles cultivavam era o universo do corpo grotesco nitidamente expresso. Hoje ainda, é nos espetáculos de feira, e num grau menor no circo, que o corpo grotesco se conserva melhor.

Infelizmente, não conhecemos bem as formas do cômico popular francês senão nas suas manifestações mais recentes (a partir do século XVII), época em que tinham sido fortemente influenciadas pela comédia improvisada italiana. Esta, na verdade, conservava a concepção grotesca do corpo numa forma algo adocicada e enfraquecida, graças a influências puramente literárias. Pelo contrário, essa concepção se apresenta sem restrição nos *lazzi*, isto é, os jogos cômicos introduzidos à vontade nas peças, sem ligação com o enredo.

No começo do presente capítulo, analisamos a cena do gago e de Arlequim. O efeito cômico vem do fato de a pronúncia de uma palavra complicada apresentar-se como um *parto*. Trata-se de uma característica extremamente típica do cômico popular. Toda a *lógica dos movimentos do corpo*, vista pela cômico popular (e que se pode ver hoje nos espetáculos de feira e no circo), é uma *lógica corporal e topográfica*. O sistema de movimentos desse corpo é orientado em função do *alto* e do *baixo* (vãos e quedas). Sua expressão mais elementar — por assim dizer, o fenômeno primeiro do cômico popular — é um *movimento de roda*, isto é, uma permutação permanente do alto e do baixo do corpo e vice-versa (ou seu equivalente, a permutação da terra e do céu). Reencontramo-lo em vários outros movimentos elementares do palhaço: *o traseiro insiste obstinadamente em*

ocupar o lugar da cabeça, e a cabeça, o do traseiro. A outra expressão do mesmo princípio é o papel enorme do *inverso, do contrário, do dianteiro-traseiro*, nos movimentos e ações do corpo cômico.

Uma análise mais profunda e minuciosa permitiria distinguir em numerosos gestos e truques típicos e tradicionais a representação do parto que observamos na nossa cena. Melhor ainda, há na base da grande maioria dos gestos e truques tradicionais *uma representação mais ou menos nítida dos três atos essenciais da vida do corpo grotesco: o ato carnal, a agonia-expiração* (na sua expressão grotesca e cômica: língua estirada, olhos absurdamente exorbitados, asfixia, estertores, etc.) *e o parto.* Muitas vezes, aliás, *esses três atos transformam-se um no outro, fundem-se* na medida em que seus sintomas e manifestações aparentes são idênticos (esforços, tensão, olhos exorbitados, suor, sobressaltos dos membros, etc.). Trata-se de uma *representação cômica original da morte-ressurreição*, apresentada pelo próprio corpo, que cai sem cessar no túmulo para elevar-se acima do nível da terra, move-se sem parar de baixo para cima (número habitual do palhaço que finge de morto para ressuscitar de maneira imprevista). No cômico popular, a topografia corporal funde-se com a topografia cósmica: distinguimos no arranjo do espaço no circo ou nos palcos de feira os mesmos elementos topográficos da cena onde se representavam os mistérios: terra, inferno e céu (mas, naturalmente, sem a interpretação religiosa); sentimos aí igualmente os elementos cósmicos: ar (saltos e números acrobáticos), água (exercícios aquáticos), terra e fogo.

A personificação do corpo cômico adquire igualmente um caráter grotesco. Já falamos no capítulo anterior de Gordo Guilherme (Gros-Guillaume) que encarna o vinho e o pão. Essa figura mostra de uma maneira concreta a *tendência geral da personificação das figuras no cômico popular, que visa a apagar as fronteiras entre o corpo e o objeto, o corpo e o mundo e a acentuar essa ou aquela parte grotesca do corpo* (ventre, traseiro, boca).

Encontramos igualmente no repertório *verbal* do cômico popular essa concepção cômica do corpo expressa por meio de obscenidades específicas, de injúrias e imprecações, de travestis degradantes, de despedaçamento do corpo, etc. Isso é amplamente suficiente para explicar que o cômico popular tenha sido uma das primeiras fontes das imagens rabelaisianas do corpo grotesco.

Digamos agora algumas palavras acerca da anatomia grotesca épica. A epopéia da Antigüidade e da Idade Média e o romance de cavalaria não eram estranhos à concepção grotesca do corpo. Os corpos despedaçados, as descrições anatômicas detalhadas das feridas e golpes são extremamente comuns neles. Essas pinturas de feridas e de mortes tornam-se mesmo canônicas, sob a influência de Homero

e de Virgílio. Ronsard declara no prefácio da *Franciade*: "Se quiseses matar imediatamente algum capitão ou soldado, é preciso atingi-lo no lugar mais mortal do corpo, como o cérebro, o coração, a garganta, as virilhas, o diafragma; e, para isso, deves ser bom anatomista".*

Contudo, na epopéia, a dissecação grotesca do corpo é extremamente discreta, na medida em que o corpo é muito individualizado e fechado. Encontram-se nela apenas os vestígios da concepção grotesca, vencida pelos novos cânones.

Plínio, Ateneu, Macróbio e Plutarco, isto é, os autores antigos, exerceram por sua vez uma forte influência sobre a concepção rabelaisiana do corpo grotesco. Os diálogos à mesa regurgitam de imagens essenciais do corpo grotesco e dos seus processos. No esquema dos ditos de mesa, fatos como a cópula, a gravidez, o parto, o comer, o beber e a morte tinham um lugar preponderante.

De todos os autores antigos, é Hipócrates, ou mais precisamente a *Antologia de Hipócrates*, que mais marcou Rabelais, não apenas no plano das suas concepções filosóficas e médicas, mas até das suas imagens e estilo, porque o pensamento de Hipócrates e dos outros autores da *Antologia* tem um caráter menos conceptual que imagístico.

A composição da *Antologia de Hipócrates* é, na realidade, muito pouco homogênea: ela agrupa obras de escolas diversas do ponto de vista filosófico e médico, e percebem-se nela diferenças sensíveis na compreensão do corpo humano, da natureza das doenças, dos métodos de tratamento. Apesar dessas divergências, a concepção grotesca é predominante nos diferentes estudos: a fronteira entre o corpo e o mundo é reduzida, o corpo é estudado de preferência nas fases em que está inacabado e aberto, sua fisionomia externa não é jamais dissociada do seu aspecto interno; as trocas entre o corpo e o mundo são incessantemente consideradas. Enfim, as excreções de toda natureza, que têm um papel tão capital na imagem grotesca do corpo, têm uma importância de primeiro plano.

A doutrina dos quatro elementos era o lugar onde se apagavam as fronteiras entre o corpo e o mundo.

Eis um breve extrato de *De flatibus* ("Sobre os ventos"):

"(Sobre o ar considerado como agente no mundo.)

"O corpo dos homens e dos outros animais é alimentado por três espécies de alimentos; esses alimentos são chamados víveres, bebidas, sopros. O sopro chama-se vento nos corpos, ar fora do corpo. O ar

* Ronsard, *Prefácio da Franciade*, Paris, Barthélemy Macé, 1605, p. 21.

é o mais poderoso agente de tudo e em tudo; vale a pena considerar a sua força. O vento é um fluxo e uma corrente de ar; quando o ar acumulado *se torna uma corrente violenta, as árvores tombam desarraigadas pela impetuosidade do sopro*, o mar eleva-se e navios de tamanho desmesurado *são lançados ao alto* [...] Todo o intervalo entre a terra e o céu está preenchido pelo sopro. O sopro *é a causa do inverno e do verão*: denso e frio no inverno, no verão, doce e tranqüilo. *A própria marcha do sol, da lua e dos astros é um efeito do sopro*; pois *o sopro é o alimento do fogo*, e o fogo privado do sopro não poderia viver, de forma que *o curso eterno do sol é mantido* pelo ar, que é leve e eterno ele mesmo.

“(Sobre o ar considerado no corpo dos animais.)

“Tal é, portanto, a razão da sua força em todo o resto; quanto aos seres mortais, ele *é a causa da vida* neles e das *doenças* nos doentes; e é tão grande a necessidade do sopro para todos os corpos, que o homem, o qual poderia viver dois ou três dias e mesmo mais privado de todo alimento sólido e líquido, pereceria, se interceptassem as vias do sopro ao corpo, em uma breve porção do dia; tão predominante é a necessidade do sopro!

“(O ar é a causa das febres esporádicas.)

“[...] Ora, com bastante alimento, entra necessariamente bastante ar; *tudo o que se come ou bebe é acompanhado no corpo por ar em maior ou menor quantidade*. Eis aqui a prova: a maioria tem *eructações* depois de beber e comer; é que o ar fechado sobe, depois de ter rompido as bolhas em que está contido.”*

O autor afirma que o ar é o principal elemento natural do corpo. Ao fazê-lo, dá a esse elemento não uma forma físico-química impessoal, mas a das suas *manifestações concretas e visuais*: o vento que *revira grandes navios*, *o ar que rege o movimento do sol e das estrelas*, como o elemento vital essencial do *corpo humano*. *A vida cósmica e a do corpo humano são extraordinariamente aproximadas* e mostradas na sua *unidade concreta e visual*: desde *o movimento do sol e das estrelas* até às *eructações* do homem; o trajeto solar assim como as *eructações* são engendrados pelo mesmo ar concreto e sensível.

Nos outros artigos da *Antologia* os outros elementos, água ou fogo, assumem um papel idêntico de intermediários entre o corpo e o cosmos.

O tratado *De aero, aquis, locis* (Tratado do ar, da água e dos lugares) contém a seguinte passagem:

“Quanto à terra, ocorre o mesmo que com os homens. Na realidade, onde as estações do ano produzem mudanças muito grandes e freqüentes, os lugares são muito selvagens e muito desiguais, e podemos encontrar aí numerosas florestas invadidas pelo matagal, assim

* Tratado Sobre os ventos, t. VI, *Obras completas*, p. 97, 99, 101.

como campos e prados. Mas onde as estações do ano não são muito diversas, a região pode ser muito uniforme. *Passa-se o mesmo com os homens, se alguém o observar. Com efeito, há certas naturezas, semelhantes a lugares montanhosos, cobertos de bosques e aquáticos, e outras, a lugares nus e privados de água; alguns têm a natureza dos prados e dos lagos, enquanto outros se assemelham à natureza das planícies e lugares despojados e ressecados, pois as estações do ano, que diversificam a natureza de uma maneira exterior, se distinguem uma das outras; e se elas forem muito variadas uma em relação à outra, produzirão formas de homens muito diversas e muito numerosas."*

Aqui as fronteiras entre o corpo e o mundo são reduzidas num outro sentido, o do parentesco e da semelhança concretas do homem e da paisagem atual do relevo terrestre.

O artigo "Sobre a cifra sete" dá uma imagem mais grotesca ainda: *a terra é representada como um grande corpo humano, cuja cabeça é o Peloponeso, a coluna vertebral, o istmo, etc.* Cada parte geográfica da terra, cada região corresponde a uma certa parte do corpo; todos os caracteres próprios corporais, práticos e espirituais de seus habitantes dependem da *localização corporal* do seu país.

A medicina antiga, apresentada na *Antologia de Hipócrates*, concedia uma importância excepcional às excreções de toda natureza. Aos olhos do médico, o corpo era principalmente um corpo que excretava urina, matéria fecal, suor, mucos e bÍlis. Por consequência, todos os sintomas que o doente apresenta, estão ligados aos últimos acontecimentos sobrevindos na vida e na morte do corpo: eles são os indÍcios graças aos quais o médico pode julgar o resultado do combate que travam a vida e a morte. Na sua qualidade de indÍcios e de fatores desse combate, *as manifestações mais insignificantes do corpo têm o mesmo valor e gozam dos mesmos direitos que as constelações dos astros*, que os usos e costumes dos povos. Eis um extrato do Livro Primeiro das *Epidemias*:

"Nas doenças aprende-se a tirar os sinais diagnósticos das seguintes considerações: da natureza humana em geral, e da compleição de cada um em particular... da constituição geral da atmosfera e das particularidades do céu de cada país; dos hábitos; do regime alimentar; do gênero de vida; da idade; dos discursos, e das diferenças que oferecem; do silêncio; dos pensamentos que ocupam o doente; do sono; da insônia; dos sonhos, segundo o caráter que apresentam e o momento em que ocorrem; dos movimentos das mãos; dos pruridos; das lágrimas, da natureza dos paroxismos; das fezes; da urina; da expectoração; dos vômitos; das trocas que se fazem entre as doenças e dos tumores que se encaminham para a perda do doente ou uma solução favorável; dos suores; dos resfriamentos; dos arrepios; da

*tosse; dos espirros; dos soluços; da respiração; das eructações; dos ventos, barulhentos ou não; das hemorragias; das hemorróidas.”**

Essa passagem é extremamente típica: reúne no mesmo plano os indícios da vida e da morte, os fenômenos mais diversos pelas suas alturas hierárquicas e seus tons: desde o estado dos astros até aos espirros e gases do doente. A enumeração das funções do corpo é tão característica quanto dinâmica. Encontramos freqüentemente enumerações semelhantes em Rabelais, sem dúvida alguma inspiradas por Hipócrates. Quando por exemplo Panurge louva nestes termos as virtudes do molho verde:

“De trigo verde fareis belo molho verde, de ligeira cozedura, de fácil digestão, o qual vos alegra o cérebro, faz regozijarem os espíritos animais, agrada a vista, abre o apetite, deleita o gosto, fortalece o coração, gratifica a língua, torna a pele clara, fortifica os músculos, tempera o sangue, alivia o diafragma, refresca o fígado, desopila a vesícula, levanta os rins, enche os flancos, desenferruja as vértebras, esvazia os ureteres, dilata os vasos espermáticos, encurta os cremasteres, expurga a bexiga, enche as partes genitais, corrige o prepúcio, encrusta a glândula, retifica o membro; faz-vos um bom ventre, arrotar bem, soltar gases, *peidar, cagar, urinar, espirrar, soluçar, tossir, cuspir, vomitar, bocejar, assoar-se, resfolegar, inspirar, respirar, roncar, suar, levantar o pau*, e mil outras vantagens raras.”*

Gostaríamos de falar agora da célebre *facies hippocratica* (face de Hipócrates). Essa face não traduz uma expressão subjetiva, os sentimentos ou os pensamentos do doente, mas indica o fato objetivo da proximidade da morte. Não é a face do doente que fala, mas a vida-morte que pertence à esfera supra-individual da vida procriadora do corpo. A face e o corpo do moribundo deixam de ser eles mesmos. O grau de semelhança consigo mesmo determina o grau de proximidade ou de afastamento da morte. Eis um admirável fragmento dos *Prognósticos*:

“5. Esta é, portanto, a maneira de observar as doenças agudas: considerar-se-á primeiro se a face do doente é semelhante à das pessoas saudáveis, e sobretudo a si mesmo; pois então está o melhor que pode ser. O menos semelhante é o pior.

“6. Ele vos parecerá então assim: o nariz será agudo, os olhos fundos, as têmporas comprimidas, as orelhas frias, contraídas, e os lóbulos dobrados; a pele da fronte dura, tensa e ressecada; a cor de toda a face de um verde pálido, ou negra, ou lívida, ou plúmbea.”***

“11. Se a pálpebra parece virada ou enrugada, se está lívida ou

* Hipócrates, *Epidemias*, *ibid.*, Primeiro Livro, p. 671.

** Obras, *Pléiade*, p. 337; Livro de bolso, vol. III, p. 85.

*** Hipócrates, *Prognostics et prorhétiques*. Paris, Crochard, 1813, p. 7.

pálida, da mesma forma que o lábio ou o nariz, e se observam alguns dos sinais precedentes, sabe-se que o doente está próximo da morte.

*"12. É também um sinal mortal quando os lábios estão totalmente relaxados, caídos, frios e esbranquiçados."**

Citemos para terminar a magnífica descrição da *agonia* tirada dos *Aforismos* (seção 8, aforismo 18): "A chegada da morte produz-se, quando o calor da alma acima do umbigo sobe a um lugar situado acima da barreira abdômino-peitoral, e toda a umidade se queima. Quando os pulmões e o coração perdem a umidade, após a acumulação do calor nos lugares mortais, o espírito do calor evapora-se maciçamente do lugar onde dominava sem partilha em todo o organismo. Em seguida a alma, em parte pela pele, em parte por todos os orifícios da cabeça, de onde, como já o dissemos, vem a vida, deixa juntamente com a bÍlis, o sangue, o suor e a carne, o domicÍlio corporal, frio e já com o aspecto da morte".

Nos sintomas da agonia, na linguagem do corpo agonizante, a morte torna-se uma fase da vida, que obtém uma realidade corporal expressiva, que toma emprestada a própria linguagem do corpo; dessa forma, a morte se inclui inteiramente no círculo da vida da qual ela constitui um dos aspectos. Observemos de perto os elementos constitutivos dessa pintura da agonia: *toda a umidade do corpo queimada, concentração do calor nos lugares mortais, a sua evaporação, a alma que se vai juntamente com a bÍlis, o suor, pela pele e os orifícios da cabeça.*

Vê-se muito nitidamente a *abertura grotesca do corpo*, os movimentos que efetuam nele ou fora dele *os elementos cósmicos*. No sistema de imagens da *morte prenhe*, a *facies hippocratica* e a descrição da agonia tinham naturalmente uma importância essencial.

Já explicamos que a personagem complexa do médico visto por Rabelais deixa um amplo lugar às idéias de Hipócrates sobre esse assunto. Citaremos agora uma das definições mais importantes expostas por esse autor, no seu tratado *De habitu decenti*:

"Por isso é preciso, tendo ajuntado tudo o que foi dito em particular, transportar a sabedoria para a Medicina e a Medicina para a sabedoria. Pois o médico-filósofo é igual a Deus. Pois, na realidade, não há diferença entre a sabedoria e a Medicina, e tudo o que é procurado pela sabedoria, existe na Medicina, a saber: o desprezo do dinheiro, os escrúpulos, a modéstia, a simplicidade do vestuário, o respeito, o julgamento, a decisão, o cuidado, a abundância dos pensamentos, o conhecimento de tudo que é útil e indispensável à vida, a repulsa pelo vício, a negação do medo supersticioso dos deuses, a superioridade divina."

Convém sublinhar que a época em que viveu Rabelais foi, na his-

* *Ibid.*, p. 11-12.

tória das ideologias européias, o único período em que a Medicina esteve no centro de todas as ciências, não apenas naturais, mas também humanas, e se identificou quase totalmente com a Filosofia. Esse fenômeno não foi aliás exclusivo da França, e numerosos grandes humanistas e sábios eram médicos, como Cornélio Agrippa de Nettesheim, o químico Paracelso, o matemático Cardano, o astrônomo Copérnico. Foi a *única época* (embora naturalmente tenha havido tentativas individuais em outros momentos) que tentou *orientar todo o quadro do mundo, todas as concepções em direção à Medicina*.¹³ Esforçavam-se então por realizar a exigência de Hipócrates: transportar a sabedoria para a Medicina e a Medicina para a sabedoria. Quase todos os humanistas franceses da época se embriagavam mais ou menos na Medicina, debruçavam-se sobre os tratados de Medicina antiga. A dissecação dos cadáveres, coisa nova e excepcional atraía a atenção da sociedade culta. Em 1537, Rabelais dissecou publicamente o corpo de um enforcado, fornecendo explicações orais. Essa operação teve um sucesso fulminante, de tal forma que Estienne Dolet lhe consagrou um pequeno poema em latim. O enforcado explica que ele teve muita sorte: em vez de ser lançado aos animais de rapina, o seu cadáver ajudou a demonstrar a surpreendente harmonia do corpo humano, e o rosto do maior médico do seu tempo inclinou-se sobre ele. Jamais a influência da Medicina fora tão poderosa sobre a arte e a literatura como no tempo em que Rabelais viveu.

Diremos para terminar algumas palavras acerca do célebre *Romanço de Hipócrates*, que figurava entre os anexos da *Antologia*. É o primeiro romance epistolar da Europa, o primeiro cujo herói é um *ideólogo* (Demócrito) e, enfim, o primeiro que trata do “tema da mania” (a loucura do riso de Demócrito). Por isso parece bizarro que os teóricos e historiadores do romance o tenham quase completamente ignorado. Já falamos da enorme influência que ele exerceu sobre a teoria rabelaisiana do riso (e, de maneira geral, sobre a da sua época). Lembremos igualmente que o elogio da tolice citado anteriormente (que Rabelais coloca na boca de Pantagruel) foi inspirado por um julgamento de Demócrito sobre a loucura dos sábios, completamente devotados aos seus interesses grosseiros e egoístas, e a cujos olhos ele passa por louco, porque se ri da sua seriedade prática. Essas pessoas que se entregam a preocupações práticas “tratam a loucura como sabedoria e a sabedoria como loucura.” A ambivalência da sabedoria-loucura aparece com uma força especial, ainda que sob uma forma retórica.

¹³ Com razão define Georges Lote assim essa situação da Medicina: “No entanto, a *ciência das ciências* no século XVI, passa a ser a Medicina, que conhece então um enorme favor e um crédito que não encontrará no século XVII”. (Georges Lote, *A vida e a obra de François Rabelais*, p. 163.)

Observarei ainda um outro detalhe do romance, de grande importância no nosso contexto. Quando, ao chegar a Abdera, Hipócrates vai visitar esse "louco" do Demócrito, encontra-o sentado diante da sua casa, um livro aberto na mão, enquanto à sua volta a relva está juncada de *pássaros desventrados*: ele estava escrevendo um livro sobre a loucura e dissecando os animais com o fim de descobrir a localização da *bílis*, pois julgava que um excedente desse líquido era a causa da loucura. Assim, encontramos nesse romance *o riso, a loucura, o corpo despedaçado*; os elementos desse conjunto estão na verdade dissociados no plano retórico; contudo, a sua relação mútua é suficientemente mantida.

A influência da *Antologia de Hipócrates* sobre todo o pensamento filosófico e médico da época de Rabelais foi, repetimos, enorme. De todas as fontes *livrescas* da concepção grotesca do corpo, a *Antologia* é uma das mais importantes.

Em Montpellier, onde Rabelais completava seus estudos, o papel dominante pertencia à doutrina hipocrática. Em junho de 1531, Rabelais faz um curso sobre um texto grego de Hipócrates (o que naquele tempo era uma inovação). Em julho de 1532, ele publica os *Aforismos* de Hipócrates, acrescidos dos seus comentários (nas edições Griffe). No fim de 1537, ele comenta, sempre em Montpellier, o texto grego dos *Prognósticos*. O médico italiano Menardi, cujas cartas médicas Rabelais publica, era um fervoroso discípulo de Hipócrates. Todos esses fatos atestam o lugar considerável que os estudos hipocráticos tiveram na vida de Rabelais (sobretudo na época em que ele escrevia os seus dois primeiros livros).

Lembremos, para terminar, o fenômeno paralelo que constituem as opiniões médicas de Paracelso. Aos seus olhos, o fundamento de toda a teoria e prática médicas é a correspondência integral entre o macrocosmos (o universo) e o microcosmos (o homem). A primeira base da Medicina é portanto a Filosofia, e a segunda, a Astronomia. *O firmamento se encontra igualmente no homem*; sem conhecer o primeiro, o médico não pode conhecer o segundo. O corpo humano é de uma riqueza excepcional porque é enriquecido por tudo o que possui o universo, *o universo parece reagrupado no corpo humano, em toda a sua múltipla diversidade: todos os elementos se reencontram e se mantêm em contato na superfície do corpo humano*.¹⁴

¹⁴ Na época de Rabelais, a crença de que todas as partes do corpo tinham o seu correspondente nos signos do zodíaco, era admitida por todos os espíritos. Eram muito difundidas as imagens do corpo humano em cujo interior os signos do zodíaco se distribuíam nos diferentes órgãos e partes. Essas imagens eram de caráter grotesco e filosófico. Georges Lote junta, como anexo da sua monografia, no quadro VIII (p. 252-253), três desenhos dos séculos XV e XVI, que figuram a correspondência de cada uma das partes do corpo com um dos signos do zodíaco, assim como a sua localização.

Abel Lefranc estabelece um paralelo entre as idéias filosóficas de Rabelais (especialmente as que dizem respeito à imortalidade da alma) e a escola paduana de Pomponazzi. No seu tratado *Da imortalidade da alma*, esse autor demonstra a identidade da alma e da vida, a inseparabilidade da vida da alma e do corpo, que cria a alma, individualiza-a, indica-lhe a direção a dar à sua atividade, dá-lhe um conteúdo; fora do corpo, a alma seria de um vazio total. Para Pomponazzi, o corpo é um microcosmos onde se reúne em um todo único tudo o que está disperso e afastado no cosmos. Rabelais conhecia muito bem a escola paduana de Pomponazzi: convém dizer que Estienne Dolet, amigo de Rabelais que fizera seus estudos em Pádua, era ao mesmo tempo um discípulo e ardente correligionário seu.

A concepção grotesca do corpo, em numerosos e importantes aspectos, estava representada na filosofia humanista do Renascimento, e principalmente na filosofia italiana. Nesse país é que foi concebida (sob a influência antiga) a idéia do microcosmos que Rabelais tornou sua. O corpo humano tornava-se aí o princípio com cuja ajuda, e em volta do qual, se efetuava a destruição do quadro hierárquico do mundo existente na Idade Média, e se criava um novo quadro. Convém deter-nos um momento nesse ponto.

O cosmos medieval fora construído a partir de Aristóteles, na base da doutrina dos quatro elementos; a cada um desses últimos (terra, água, ar, fogo) é entregue um lugar e um nível hierárquico na estrutura cósmica. Todos os elementos são subordinados a uma certa regra do *alto* e do *baixo*. A natureza e o movimento de cada elemento são determinados por sua situação em relação ao centro do cosmos. A terra é que está mais próxima; cada fragmento da terra que se desliga dela, volta em linha reta para o seu centro, isto é, cai sobre a terra. O movimento do fogo é oposto: ele aspira constantemente a elevar-se e, portanto, isola-se constantemente do centro. A zona do ar e da água situa-se entre as da terra e do fogo. O princípio fundamental de todos os fenômenos físicos é a transformação de cada um dos elementos no seu vizinho. Assim, o fogo transmuda-se em ar, e a água em terra.

Essa transformação recíproca constitui a lei do nascimento e da destruição à qual estão submetidas todas as coisas terrestres. Acima do mundo terrestre, eleva-se a esfera dos corpos celestes não submetida a essa lei. Estes são formados de uma matéria especial, a *quinta essentia*, que não sofre nenhuma transformação e só pode realizar o movimento puro, isto é, unicamente deslocamentos. Os corpos celestes, sendo os mais perfeitos, estão dotados do movimento mais perfeito, ou seja, o movimento *circular* em volta do centro do mundo. A "substância celeste", isto é, a "quintessência", foi objeto de inter-

mináveis disputas escolásticas que repercutiram no Quinto Livro de Rabelais, no episódio da rainha da Quinta Essência.

O que caracteriza o quadro do cosmos na Idade Média, é a *gradação dos valores no espaço*; aos *graus espaciais* no sentido de baixo para cima correspondiam rigorosamente os *graus de valor*. Quanto mais elevada for a situação de um elemento na escala cósmica, mais ele se aproxima do “motor imóvel” do mundo, melhor ele é, mais perfeita é a sua natureza. *Os conceitos e imagens relativos ao alto e ao baixo, na sua expressão espacial e na escala de valores, entraram na carne e no sangue do homem medieval.*

No Renascimento, o quadro hierárquico do mundo desagregou-se; os seus elementos foram colocados *no mesmo plano*; o *alto* e o *baixo* tornaram-se *relativos*; a ênfase se deslocou para as noções de *frente* e *atrás*. Essa transferência do mundo para um único plano, a *substituição do vertical pelo horizontal* (com uma intensificação paralela do fator *tempo*), realizaram-se *em torno do corpo humano*, que se tornou o *centro relativo do cosmos*. *Mas esse cosmos não se move mais de baixo para cima, mas para a frente sobre a horizontal do tempo, do passado para o futuro.* No homem de carne a hierarquia do cosmos subvertera-se, aboliu-se: o homem afirmava o seu valor fora dela.

Essa reestruturação do cosmos da verticalidade à horizontalidade, em torno do homem e do corpo humano, encontrou uma brilhante expressão no famoso discurso de Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* (Sobre a dignidade do homem). Esse discurso servia de introdução à defesa das quinhentas teses a que alude Rabelais, quando faz Pantagruel defender 9.764 teses. Pico afirma que o homem é superior a todas as criaturas, inclusive os espíritos celestes, porque ele não é apenas *a existência mas também o futuro*. O homem escapa a qualquer hierarquia, na medida em que *a hierarquia não pode referir-se senão à existência firme, imóvel, imutável e não ao livre devir*. Todas as outras criaturas permanecem sempre tais como foram criadas, pois sua natureza foi feita completa e imutável; essa recebe apenas uma única semente, que é a única que pode desenvolver-se nela. *Enquanto no seu nascimento, o homem recebe as sementes de todas as vidas possíveis.* É ele que escolhe a que se desenvolverá e trará seus frutos, e o seu papel consiste em fazê-las brotar, criá-las dentro dele. *O homem pode tornar-se simultaneamente vegetal e animal, da mesma forma que pode tornar-se anjo e filho de Deus.*

Pico della Mirandola conserva a linguagem da hierarquia e em parte os antigos valores (por prudência), mas, na verdade, a hierarquia é abolida. Fatores como o *devir*, a existência de *múltiplas sementes e possibilidades*, a *liberdade de escolha* entre elas, colocam o homem *sobre a horizontal do tempo e do devir histórico*.

Sublinhemos que *o corpo do homem reúne em si todos os elementos e todos os reinos da natureza*: animal, vegetal e propriamente humano. *O homem não é algo fechado e acabado; ele é inacabado e aberto*: tal é a idéia mestra de Pico della Mirandola.

Na sua *Apologia*, o mesmo autor põe em relevo o motivo do microcosmos (tratando das idéias da magia natural) sob a forma da *simpatia mundial*, graças à qual *o homem pode reunir em si o superior e o inferior, o longínquo e o próximo*, pode penetrar todos os mistérios escondidos nas profundezas da terra.

No Renascimento, as idéias de “magia natural” e de “simpatia” entre todos os fenômenos estavam muito difundidas. Na forma que lhes atribuem Batista Porta, Giordano Bruno e sobretudo Campanella, elas tiveram um papel importante na destruição do quadro do mundo medieval, ultrapassando o afastamento hierárquico dos acontecimentos, reunindo o que estava dissociado, apagando as fronteiras maltraçadas entre os fenômenos, contribuindo para transportar a imensa diversidade do mundo sobre a superfície horizontal única do cosmos que se formava através dos tempos.

Convém assinalar especialmente a propagação excepcional da idéia da *animação universal*, defendida particularmente por Marcílio Ficino, que afirmava que o mundo não era um agregado de elementos mortos, mas um ser animado, e cada uma das suas partes constituía um *órgão do todo*. Quanto a Patricius, prova na sua *Panpsychia* que tudo no universo é animado, desde as estrelas até os elementos mais simples. Essa idéia não era estranha a Cardano, que biologiza largamente o mundo na sua doutrina da natureza, tratando todos os fenômenos analogamente às formas orgânicas: assim, os metais são “as sepulturas da planta”, que levam a sua vida própria sob a terra. As pedras percorrem também uma evolução própria, análoga à evolução orgânica: elas têm uma juventude, uma adolescência e uma idade madura.

Todas essas idéias exerceram parcialmente uma influência direta sobre Rabelais; em todo caso, é certo que constituem todas fenômenos aparentados, decorrentes das tendências gerais da época. Todos os fenômenos e coisas do mundo — desde os astros até aos elementos — *abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir, encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças*. E o centro a cuja volta se efetuou esse reagrupamento de todos os fenômenos, coisas e valores, era o *corpo humano*, que reunia no seu seio a imensa diversidade do universo.

Duas tendências caracterizam todos os filósofos do Renascimento que acabamos de mencionar: Pico della Mirandola, Pomponazzi, Porta, Patricius, Bruno, Campanella, Paracelso, etc. A primeira é o

desejo de encontrar no homem todo o universo, com seus elementos naturais e forças, seu alto e seu baixo; a segunda, a busca desse universo principalmente no corpo humano, que aproxima e reúne no seu seio os fenômenos e forças mais distantes do cosmos. Essa filosofia exprime teoricamente a nova sensação do *cosmos* visto como a *habitação familiar do homem*, de onde todo temor é excluído, e que Rabelais traduz igualmente na língua das suas imagens, num plano cômico.

Para a maioria desses filósofos do Renascimento, a astrologia e a "magia natural" desempenham um papel mais ou menos importante. Ora, Rabelais não levava a sério nem uma nem outra. Ele confrontava e ligava os fenômenos dissociados e terrivelmente afastados uns dos outros pela hierarquia medieval, destronava-os e renovava-os no plano material e corporal, sem recorrer à "simpatia" nem à "concordância" astrológica. *Rabelais é um materialista conseqüente*. Mas ele só considera a matéria na sua forma corporal. Para ele, o *corpo* é a forma *mais perfeita da organização da matéria*, portanto, é a chave *que dá acesso a toda a matéria*. A matéria de que é feito o universo desvenda no corpo humano sua verdadeira natureza e todas as suas possibilidades superiores: *no corpo humano, a matéria torna-se criadora, produtora, destinada a vencer todo o cosmos, a organizar toda a matéria cósmica; no homem, a matéria toma um caráter histórico*.

O elogio do *Pantagruélion*, símbolo de toda a cultura técnica do homem, contém esta passagem admirável:

"De modo que as Inteligências celestes, os Deuses, tanto marinhos com terrestres, ficaram completamente atemorizados, vendo pelo uso deste bendito *Pantagruélion* os povos árticos chegarem à vista dos antárticos, cruzarem o mar Atlântico, passarem os dois trópicos, revoltearem sob a zona tórrida, medirem todo o zodíaco, divertirem-se sob o equinócio, terem um e outro pólo à vista no seu horizonte.

"Os deuses olímpicos, tomados de tamanho terror, disseram 'Pantagruel nos lançou em um pensamento novo e tedioso, mais do que jamais fizeram os alóides, pelo uso e virtudes da sua erva. *Ele se casará logo, e de sua mulher terá filhos*. A esse destino não podemos opor-nos, pois ele passou pelas mãos e fusos das fatais irmãs, filhas da Necessidade. Por seus filhos (talvez) será inventada uma erva de semelhante energia, por meio da qual poderão os humanos visitar as fontes das tempestades, as comportas das chuvas e a oficina dos raios, poderão invadir as regiões da lua, entrar no território dos signos celestes e aí habitar, uns na Águia de ouro, outros no Carneiro, outros na Coroa, outros na Harpa, outros no Leão de prata, sentar-se à mesa conosco, e tomar as nossas deusas como esposas, que são os únicos meios de deificar-se.' " (Livro III, cap. LI.)

Apesar do estilo algo retórico e oficial, as idéias expressas não têm nada de oficial. Rabelais descreve a deificação, a apoteose do homem. O espaço terrestre é vencido, os povos dispersos por toda a superfície da terra se reúnem graças à navegação marítima. Todos os povos, todos os membros da humanidade entraram em *contato material e efetivo*, como consequência da invenção da vela. *A humanidade tornou-se única*. Graças a uma nova invenção, a navegação aérea que Rabelais prevê, a humanidade saberá reger o tempo, atingirá as estrelas e submetê-las-á. Essa imagem do triunfo, da apoteose do homem é construída sobre as horizontais do *espaço e do tempo* tipicamente características do Renascimento, e nada mais resta da vertical hierárquica medieval. *O movimento no tempo é garantido pelo nascimento de gerações incessantemente renovadas. E é o nascimento de novas gerações humanas* que atemoriza tanto aos deuses: Pantagruel tem a intenção de casar-se e de ter filhos. Essa é a imortalidade relativa de que falou Gargantua na sua carta a Pantagruel. Aqui a imortalidade do corpo procriador, do homem é proclamada em linguagem retórica. Contudo, a sua sensação viva e profunda organiza, como vimos, todas as imagens da festa popular contidas no livro de Rabelais. Não é apenas o corpo biológico que se repete nas novas gerações, mas o *corpo histórico da humanidade em progresso*, que se encontra no centro desse sistema.

Pode-se dizer, para concluir, que na concepção grotesca do corpo nasceu e tomou forma um novo sentimento histórico, concreto e realista, que não é a idéia abstrata dos tempos futuros, mas a sensação viva que cada ser humano tem, de fazer parte do povo imortal, criador da história.

Capítulo Sexto

O “BAIXO” MATERIAL E CORPORAL EM RABELAIS

Os vossos filósofos, que se lamentam de que todas as coisas foram escritas pelos antigos, que nada de novo lhes foi deixado para inventar, estão em erro muito evidente. O que vos aparece do céu, e chamais Fenômenos, o que a terra vos exhibe, o que o mar e outros rios contêm, nada é comparável ao que está oculto na terra.*

Rabelais

Por toda parte move-se a eternidade
Todo ser se quer nada
Para ser parte do nada.

Goethe (*Um e todo*)

Essas palavras do Quinto Livro colocadas em epígrafe do presente capítulo não pertencem certamente à pena de Rabelais.¹ Abstraído o estilo, elas são eminentemente expresivas e significativas não apenas da obra de Rabelais, mas ainda de numerosos fenômenos aparentados do Renascimento e da época anterior. Nas palavras do oráculo da *Dive Bouteille* (a Divina Garrafa), o centro de todos os interesses se transfere para baixo, para as profundezas, o fundo da terra. As coisas novas, as riquezas que estão escondidas na terra são muito superiores ao que existe no céu, na superfície da terra, nos mares e rios. A verdadeira riqueza, a abundância não residem na esfera superior ou mediana, mas unicamente no baixo.

* *Obras*, Pléiade, p. 888; Livro de bolso, vol. V, p. 427.

¹ Pois o seu estilo não é rabelaisiano. Não se exclui, contudo, que o autor do Quinto Livro tenha tido sob os olhos o plano e os rascunhos de Rabelais que continham a idéia geral dessa passagem.

Essas palavras são, aliás, precedidas de outras:

“Ide, amigos, em proteção dessa esfera intelectual cujo centro está em todos os lugares e a circunferência em nenhum, e que nós chamamos Deus: e chegados ao vosso mundo, dareis testemunho de que sob a terra estão os grandes tesouros e coisas admiráveis.” (Livro V, cap. XLVII)*

Essa célebre definição da divindade: *esfera cujo centro está em todos os lugares e a circunferência em nenhum*, não é de Rabelais, foi tomada da doutrina de Hermes Trismegisto, e encontramos-a ainda no *Roman de la Rose*, em São Boaventura, Vincent de Beauvais e outros autores. Rabelais, assim como o autor do Quinto Livro e a maioria dos seus contemporâneos, considerava-a principalmente como uma *descentralização do universo*; seu centro não é de forma alguma o céu, ele está em toda parte; logo, *todos os lugares são iguais*. Isso conferia ao autor da passagem o direito de transportar o *centro relativo* do céu para debaixo da *terra*, isto é, o lugar que, nas concepções da Idade Média, era diametralmente oposto a Deus, *os infernos*.²

Antes das palavras da epígrafe, o oráculo diz também que Ceres pressentira que sua filha encontraria debaixo da terra maior quantidade de bens e excelências que sua mãe na superfície.

A evocação de Ceres (deusa da fecundidade) e de sua filha Perséfone (deusa dos infernos) e a alusão ao *mistério eleusino* são também muito sintomáticas de todo esse *elogio das profundezas terrestres*; todo o episódio da visita feita ao oráculo da *Dive Bouteille* é uma alusão disfarçada ao *mistério eleusino*.

As palavras do oráculo da *Dive Bouteille* introduzem da melhor maneira possível o tema do presente capítulo. O poderoso movimento para baixo, para as profundezas da terra e do corpo humano, penetra todo o mundo rabelaisiano de uma ponta à outra. Todas essas imagens, todos os principais episódios, todas as metáforas e comparações são tomadas por esse movimento. Todo o universo rabelaisiano, no seu conjunto como em cada um dos seus detalhes, está dirigido para os infernos, corporais e terrestres. Já explicamos que o projeto inicial previa que o centro de toda a obra devia ser a busca dos infernos e a descida de Pantagruel (isto é, o tema de Dante tratado no modo cômico). Somos obrigados a reconhecer presentemente que, embora o livro tenha sido escrito em vinte anos, e ainda com importantes intervalos, Rabelais não se afastou de seu projeto inicial, e que

* *Obras*, Pléiade, p. 888; Livro de bolso, vol. V, p. 426-427.

² No mundo dantesco, o ponto que tem a distância máxima em relação à divindade é a tríplice goela de Lúcifer que devora Judas, Bruto e Cássio.

na realidade ele quase o realizou. De tal forma que o seu movimento para baixo, para os infernos, tem o seu ponto de partida no projeto romanesco e desce em cada detalhe da obra.

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora.

A orientação para baixo é própria das lutas, brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham. Enterram. Ao mesmo tempo, são criadores: ressecam e ceifam (lembramos as “núpcias de mitene” do senhor de Basché, a transformação da batalha em colheita ou banquete, etc.).

Como já vimos, as imprecações e grosserias também são caracterizadas por essa orientação; elas cavam por sua vez uma tumba, que é corporal e criativa.

O destronamento carnavalesco acompanhado de golpes e de injúrias é também um rebaixamento e um sepultamento. No bufão, todos os atributos reais estão subvertidos, intervertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do “mundo às avessas”.

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso.

Esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para aí morrer e renascer.

Esses movimentos para o baixo, dispersos nas formas e imagens da alegria popular e do realismo grotesco, encontram-se novamente reunidos por Rabelais, interpretados de maneira nova, fundidos em um movimento único, dirigido para o fundo da terra e do corpo, que revelam as riquezas imensas e as novidades de que os filósofos antigos não falaram.

Gostaríamos de proceder a uma análise detalhada de dois episódios que, melhor que todos os outros, revelam o sentido desse movimento

para baixo contido em todas as imagens de Rabelais, assim como o caráter particular do seu inferno. Referimo-nos ao célebre capítulo dos limpa-cus de Gargantua (Livro I, cap. XIII) e os da ressurreição de Epistémon e sua história de além-túmulo (Livro II, cap. XXX).

Vejamos o primeiro.

O jovem Gargantua explica a seu pai que ele encontrou, depois de longas experiências, o melhor limpa-cu que existe, que ele qualifica de “o mais senhorial, o mais excelente, o mais expediente que já se viu.”*

Vem em seguida a longa lista dos limpa-cus experimentados: damos aqui o começo.

“Eu me limpei uma vez com um cachecu^a de veludo de uma senhorita, e achei bom, pois a maciez da seda me causou nos fundilhos uma voluptuosidade bem grande;

“Outra vez com um chapéu dela, e fez o mesmo efeito;

“Outra vez com uma echarpe;

“Outra vez com orelheiras de cetim carmesim, mas o enfeite de um monte de bolinhas de merda que aí estavam me arranharam todo o traseiro, que o fogo de Santo Antônio queime o buraco do cu do artífice que as fez e da senhorita que as usava!

“Eses mal passou, limpando-me com um boné de pajem, bem emplumado à suíça.

“Depois, cagando detrás de uma moita, encontrei um gato de março, e limpei-me com ele, mas as suas garras me ulceraram todo o períneo.

“Disso me curei no dia seguinte, limpando-me com as luvas de minha mãe, bem perfumadas de tabaco.^b

“Depois limpei-me com sálvia, erva-doce, funcho, manjerona, rosas, folhas de abóbora, de couve, de beterraba, de parra, de malvaíscio, de verbasco branco (que faz o cu escarlata), de alface e com folhas de espinafre — tudo me fez muito bem à perna —, de mercurial, de sanguinária, de urtigas, de consolda; mas tive uma caganeira da Lombardia, de que me curei limpando-me com as minhas bragas.”**

Detenhamo-nos nessa parte a fim de examiná-la.

* Obras, Pléiade, p. 43; Livro de bolso, vol. II, p. 121.

^a No original *cachelet* (*cache-laid*), deformação humorística de *cachenez*.

^b No original, há um trocadilho: *bien parfumez de maujoin*, em que *mal joint* (sexo feminino) substitui *benjoin* (benjoim). Procuramos manter a possibilidade das duas leituras, substituindo benjoim por *tabaco*.

** Obras, Pléiade, p. 43-44; Livro de bolso, vol. II, p. 121-123.

Transformar um objeto em limpa-cu, é antes de mais nada rebaixá-lo, destroná-lo, aniquilá-lo. As fórmulas injuriosas do gênero de "como limpa-cu", "não o quereria nem mesmo para limpar o cu" (que são muito numerosas), são normalmente empregadas nas línguas modernas, mas só conservaram o aspecto denegridor, destronador e destruidor.

No episódio em questão, o aspecto renovador não é apenas vivo, mas dominante. Toda essa multidão de objetos que serviram de limpa-cus, é destronada antes de ser renovada. A sua imagem apagada ressurgue sob uma luz nova.

Nessa longa lista, cada um dos objetos aparece de maneira totalmente imprevista: sua vinda não é nem preparada nem justificada; qualquer outro poderia aparecer com um sucesso igual. As imagens dos objetos liberam-se assim das amarras da lógica ou da significação, elas sucedem-se quase com a mesma liberdade que no disparate (por exemplo, os discursos dos senhores de Humeveisne e Baisedul).

Mas no momento em que surge nessa lista pouco banal, o objeto é julgado de um ponto de vista totalmente inadaptado ao uso que dele faz Gargantua. Essa destinação imprevista obriga a considerá-lo com novos olhos, a julgá-lo em função do seu lugar e destinação novos. Nessa operação, a sua forma, a matéria de que é feito, a sua dimensão são avaliadas de uma maneira completamente nova.

O importante não é, naturalmente, essa renovação formal tomada à parte, ela é apenas o aspecto abstrato da renovação rica de sentido, ligada ao "baixo" material e corporal ambivalente. Com efeito, se examinarmos de perto a lista dos limpa-cus, perceberemos que a escolha dos objetos não é tão fortuita como se poderia crer, mas é ditada por uma lógica, na verdade bastante insólita. Os cinco primeiros limpa-cus — o cachecol, o chapéu, a echarpe, as orelheiras, o boné de pajem — servem para cobrir o rosto e a cabeça, ou o alto do corpo. O uso que se faz deles como limpa-cus, equivale a uma verdadeira *permutação do alto e do baixo. O corpo faz piruetas. O corpo faz a roda.*

Esses cinco limpa-cus entram no vasto círculo dos motivos e imagens que evocam a *substituição do rosto pelo traseiro, do alto pelo baixo. O traseiro é o "inverso do rosto", o "rosto às avessas"*. A literatura e as línguas do mundo inteiro abundam em variações numerosíssimas dessa substituição. Uma das variações mais simples e difundidas no domínio da língua e da gesticulação é o beijo no traseiro que, aliás, se encontra várias vezes no livro de Rabelais; por exemplo, a espada de que se serve Gymnaste na muito carnavalesca guerra das morcelas, chama-se *Baise-mon-cul* (Beija-o-meu-cu), e esse é também o nome de um dos Senhores (de Baisedul). A sibila de Pan-

zoust mostra o seu traseiro a Panurge e a seus companheiros. Esse gesto ritual sobreviveu até a nossa época.³

Assim, os cinco primeiros limpa-cus fazem parte do motivo tradicional de substituição do rosto pelo traseiro. O movimento de alto para baixo aí se encontra encarnado da maneira mais evidente, sublinhado ainda pelo fato de que entre os quatro primeiros e o quinto limpa-cus, as bolinhas são qualificadas "de merda" e que o artífice e a dama são objeto de uma imprecação grosseira: "que o fogo de Santo Antônio queime o buraco do cu". Essa invectiva súbita dá um grande dinamismo a todo o movimento para baixo.

É nessa atmosfera densa de "baixo" material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção: a maciez da seda e do cetim das orelheiras, o "enfeite de um monte de bolinhas de merda" tornam-se aos nossos olhos perfeitamente concretos, sensíveis. No terreno novo do rebaixamento, todas as características particulares da sua matéria e da sua forma podem ser apalpados. Assim, a imagem do objeto se renova.

É a mesma lógica que guia toda a enumeração ulterior dos outros limpa-cus. O sexto é um gato de março. Essa destinação imprevista, à qual ele pareceria menos que qualquer outro prometido, torna extremamente sensível sua natureza felina, sua flexibilidade e suas garras. É o mais dinâmico de todos os limpa-cus. Uma cena dramática oferece-se imediatamente à imaginação do leitor, uma farsa alegre "representada por duas personagens" (o gato e o cu). Aliás, reencontramo-la por trás de quase todos os limpa-cus. Aí o objeto representa um papel que não é o seu, e graças a isso anima-se de uma maneira nova. A animação de objetos, situações, funções, profissões ou máscaras é um procedimento comum da *commedia dell'arte*, das farsas, das pantominas, das diversas formas do cômico popular. Ao objeto e ao rosto é dado um emprego ou uma destinação que não são os

³ É um dos gestos rebaixadores mais espalhados no mundo inteiro. Figura igualmente na antiga descrição dos *charivaris* do século XIV que nos oferece o *Roman de Fauvel*; enquanto se canta uma canção sobre esse beijo, alguns dos participantes mostram o traseiro. O seguinte episódio entra na lenda que envolve Rabelais: tendo sido recebido pelo papa um dia, Rabelais teria proposto beijar o rosto às avessas do Soberano Pontífice, desde que estivesse bem lavado. No livro, os papimanos prometem realizar esse rito, quando o papa lhes conceder uma audiência.

Em *Salomão e Marcul*, encontra-se o seguinte episódio: Salomão recusa um dia conceder uma entrevista a Marcul; para vingar-se, este emprega um subterfúgio para atrair Salomão à sua casa; recebe-o sentado sobre o fogão e, mostrando-lhe o traseiro, diz: "Já que não quiseste ver a minha cara, olha agora o meu traseiro!"

seus, às vezes mesmo diametralmente opostos (por distração, mal-entendido, ou para o desenvolvimento da intriga), isso desencadeia o riso, e o objeto renova-se no seu modo de existência inédito.

Não vamos passar em revista todos os limpa-cus, ainda mais que Rabelais estabelece sua lista sobre o princípio de grupo. As luvas da rainha são seguidas de uma longa seqüência de plantas, subdivida em subgrupos: temperos, legumes, saladas, ervas medicinais (com algumas liberdades de repartição, porém). É um verdadeiro curso de Botânica, cada planta evoca para Rabelais a imagem visual perfeitamente precisa da folha, da sua estrutura específica, do seu talhe; obriga o leitor a adaptá-las à sua nova destinação, a tornar sensíveis a sua forma e o seu talhe. As descrições botânicas (sem análise morfológica rigorosa) estavam em extrema moda naqueles tempos. Rabelais cita-nos exemplos, quando fala do *Pantagruélion*. No episódio dos limpa-cus, ele não descreve as plantas, limita-se a mencioná-las, mas a sua utilização insólita faz surgir à imaginação seu aspecto visual e material. Na pintura do *Pantagruélion*, contudo, entrega-se à operação inversa, faz uma descrição detalhada e obriga a adivinhar o nome verdadeiro da planta (o cânhamo).

Observemos ainda que as plantas tomadas como limpa-cus incluem, embora num grau mais reduzido, o movimento do alto para baixo. A maioria das vezes, trata-se de produtos comestíveis (saladas, temperos, ervas medicinais, legumes), servidos à mesa, destinados à boca. A substituição do alto pelo baixo e da face pelo traseiro é ainda aqui um pouco sensível.

Eis, com alguns cortes, a seqüência dos limpa-cus:

“Depois limpei-me com lençóis, com a coberta, com cortinas, com uma almofada, com um tapete, com um tapete verde, com um pano de prato. . .

“Limpei-me depois (diz Gargantua) com um capuz, com uma orelheira, uma pantufa, um saco de caça, um cesto — mas que limpa-cu mais desagradável! — depois com um chapéu. E notai que dos chapéus, alguns são rasos, outros peludos, outros aveludados, alguns de tafetá, outros de cetim. O melhor de todos é o peludo, pois faz ótima abstersão da matéria fecal.

“Depois limpei-me com uma galinha, um galo, um frango, com a pele de um bezerro, de uma lebre, de um pombo, de um cormorão, de uma bolsa de advogado, com um capucho, com uma coifa, com um chamariz.”*

Os limpa-cus são, portanto, sempre escolhidos por grupos: primeiro grupo, roupa de cama e de mesa. Aqui ainda nota-se a inversão e o

* Obras, Pléiade, p. 46; Livro de bolso, vol. II, p. 129.

movimento de alto para baixo. Depois vem o da palha, do feno, etc., cujas qualidades materiais são nitidamente sentidas em função da sua nova utilização. No grupo seguinte, mais disparatado, a inadaptação do objeto é vivamente acentuada e, portanto, o cômico de farsa do seu emprego (assim a cesta suscita um ponto de exclamação). No grupo dos chapéus, o tecido é analisado do ponto de vista das suas novas funções. No último grupo, enfim, predomina a surpresa e o cômico de farsa que resulta do emprego inapropriado do objeto.

O comprimento e a diversidade da lista têm também um certo sentido: vê-se dessa maneira desfilar o pequeno universo que envolve o homem: chapéus, roupa de cama e mesa, animais domésticos, alimentos. Ele renova-se na série ao mesmo tempo dinâmica e injuriosa dos limpa-cus: surge aos nossos olhos de maneira nova, numa farsa alegre.

Naturalmente, é o pólo positivo que predomina nesse destronamento. Rabelais anima todos esses objetos na sua realidade e variedade, reescolhe-os e reapalpa-os de uma maneira nova, experimenta a sua matéria, a sua forma, sua individualidade, a própria sonoridade do seu nome. Essa constitui uma das páginas do grande inventário do mundo que Rabelais efetua, no fim de uma época velha e no começo de uma nova. Como em cada inventário anual, faz reapalpar cada objeto em particular, pesá-lo e medi-lo, determinar o seu grau de uso, encontrar defeitos e danos; é preciso ainda reapreciar e reavaliar; eliminar numerosas funções e ilusões do balanço anual, que deve ser a pura imagem da realidade.

O inventário do ano novo é principalmente alegre. Todos os objetos são apalpados e reavaliados no modo cômico. No do riso que venceu o medo e toda seriedade malsã. Daí a necessidade do *"baixo" material e corporal alegre que simultaneamente materializa e eleva*, liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações e ilusões inspiradas pelo medo. É para isso que tende o nosso episódio. A longa lista dos objetos domésticos destronados e coroados prepara um outro gênero de destronamento.

Eis o último limpa-cu, o melhor, imaginado por Gargantua:

"Mas, concluindo, eu digo e mantenho que não há melhor limpa-cu que um gansinho bem penugento, desde que se lhe segure a cabeça entre as pernas. E crede-me pela minha honra. Pois sentis no buraco do cu uma voluptuosidade mirífica, tanto pela doçura daquela penugem como pelo calor temperado do gansinho, o qual facilmente se comunica ao intestino reto e aos outros intestinos até chegar à região do coração e do cérebro. E não penseis que a beatitude dos heróis e semideuses, que estão nos Campos Elíseos, esteja nos asfódelos, ou na ambrósia, ou no néctar, como dizem esses velhos daqui. Ela está

(na minha opinião) em que eles limpam o cu com um gansinho, e essa é também a opinião de Mestre João de Escócia.”*

A pintura do último limpa-cu traz o motivo da voluptuosidade e da beatitude, cujo trajeto fisiológico é descrito, desde o ânus e os intestinos até ao coração e ao cérebro. E é portanto essa voluptuosidade que constitui a beatitude eterna de que gozam, não os santos e os justos no paraíso cristão, mas pelo menos os semideuses e heróis nos Campos Elísios. *Por esse caminho, o episódio do limpa-cus nos conduz diretamente aos infernos.*

O círculo dos motivos e imagens relativos ao avesso do rosto e à substituição do alto pelo baixo está ligado da maneira mais estrita à morte e aos infernos. Quando Rabelais vivia, esse elo tradicional estava ainda perfeitamente vivo e consciente.

Quando a sibila de Panzoust mostra o seu traseiro a Panurge e aos seus companheiros, Panurge exclama: “Vejo o buraco da sibila”. Era o nome dado ao inferno. As lendas medievais citam uma multidão de buracos nas diferentes zonas da Europa que passavam por ser a entrada do purgatório ou do inferno e aos quais a linguagem familiar dava um sentido obsceno. O mais conhecido era o “buraco de São Patrício” na Irlanda. Desde o século XII, vinha-se em peregrinação de todos os países da Europa a essa pretensa entrada do purgatório. Esse buraco estava envolto por lendas às quais voltaremos em tempo oportuno. Ao mesmo tempo, havia uma acepção obscena. Rabelais cita esse nome nesse último sentido no capítulo II de *Gargantua*, “*Les fanfreluches antidotées*” (As bolhas de ar imunizadas). Fala-se aí do “buraco de São Patrício, de Gibraltar e de mil outros buracos”.** Gibraltar chamava-se então “Buraco da Sibila” (deformação de Sevilha), ao qual se atribuía igualmente um sentido obsceno.

Tendo visitado no seu leito de morte o poeta Raminagrobis que expulsara todos os monges, Panurge explode em imprecações e prevê o destino dessa alma impura:

“Sua alma vai-se em trinta mil carroças cheias de diabos. Sabeis aonde? Corpo dê Deus, meu amigo, direto para baixo da cadeira furada de Prosérpina, dentro da própria bacia infernal na qual faz a operação fecal dos seus clisteres, ao lado esquerdo da grande caldeira, à distância de três braças das garras de Lúcifer, dando para a câmara negra de Demiurgo.”***

* *Obras*, Pléiade, p. 46; Livro de bolso, vol. II, p. 129.

** *Obras*, Pléiade, p. 10; Livro de bolso, vol. II, p. 43.

*** *Obras*, Pléiade, p. 407-408; Livro de bolso, vol. III, p. 263-265.

A topografia cômica, precisa à maneira de Dante, é verdadeiramente surpreendente! Para Panurge, o local mais horrível não é de maneira alguma a goela de Satã, mas a bacia de Prosérpina. O seu traseiro é uma espécie de inferno no inferno, o baixo do baixo, e é para lá que deve ir, ele supõe, a alma do impuro Raminagrobis.

Não há portanto nada de espantoso no fato de que o episódio dos limpa-cus e o movimento permanente de todas as suas imagens do alto para baixo, nos conduza, em última análise, aos infernos. Os contemporâneos de Rabelais não viam nisso nada de inesperado. Na verdade, mais do que ao inferno, é ao paraíso que somos conduzidos.

Gargantua fala da beatitude eterna dos semideuses e heróis nos Campos Elísios, isto é, nos infernos antigos. Trata-se na realidade de um travesti paródico manifesto das doutrinas cristãs sobre a beatitude eterna dos santos e dos justos no Paraíso.

Nesse pastiche, o movimento para baixo opõe-se ao movimento para o alto. Toda a topografia espiritual é subvertida. É possível que Rabelais tenha feito alusão à doutrina de Santo Tomás de Aquino. No episódio dos limpa-cus, a beatitude nasce, não no alto, mas em baixo, pelo ânus. A via de ascensão é mostrada em todos os seus detalhes: do ânus pelo intestino para o coração e o cérebro.

A paródia da topografia medieval é evidente. A beatitude espiritual está profundamente enterrada no corpo, na sua parte mais baixa.

Essa paródia de uma das principais doutrinas cristãs está, contudo, muito afastada do cinismo niilista. O "baixo" material e corporal é produtivo: ele dá à luz, assegurando assim a imortalidade histórica relativa do gênero humano. Todas as ilusões passadas e vazias aí morrem, enquanto um futuro real nasce. Já vimos no quadro microscópico do corpo humano que Rabelais traça, como esse corpo se preocupa com "aqueles que ainda não nasceram", como cada um dos seus órgãos envia o melhor do seu alimento "para baixo", para os órgãos genitais. Esse baixo é o verdadeiro futuro da humanidade.

O movimento para baixo que penetra todas as imagens rabelaisianas é, em última análise, dirigido para esse alegre futuro. Mas ao mesmo tempo rebaixam-se e ridicularizam-se as pretensões à eternidade do indivíduo isolado — risível na sua limitação e velhice. Esses dois aspectos, a ridicularização-rebaixamento do antigo e de suas pretensões e o alegre futuro real do gênero humano, fundem-se na imagem do "baixo" material e corporal, único, mas ambivalente. Não devemos espantar-nos de que, no universo rabelaisiano, o limpa-cu rebaixador não só seja capaz de renovar a imagem de certas coisas reais, mas também seja colocado em relação direta com o futuro real da humanidade.

O caráter geral da obra confirma a nossa interpretação da parte final do episódio. Rabelais parodia de maneira conseqüente todos os

aspectos da doutrina e dos mistérios cristãos. Como vamos ver, a ressurreição de Epistémon parodia os principais milagres evangélicos: a paixão de Nosso Senhor, a comunhão (a Ceia), mas não sem uma certa prudência, para dizer a verdade. Essa paródia, porém, tem um papel particularmente importante, organizador, nos dois primeiros livros. Pode-se dizer que se trata de uma transfiguração às avessas: a metamorfose do sangue em vinho, do corpo despedaçado em pão, da paixão em festim. Já observamos os diferentes momentos dos episódios analisados. No seu quadro microscópico do corpo humano, Rabelais mostra como o pão e o vinho ("essência de toda alimentação") se transformam em sangue. É a outra face do mesmo disfarce.

Encontraremos toda uma outra série de paródias dos diferentes aspectos da doutrina e do culto. Já evocamos o martírio e a salvação milagrosa de Panurge na Turquia. Abel Lefranc estima que a genealogia de Pantagruel é uma paródia das genealogias bíblicas. Encontramos nos prólogos um pastiche dos métodos empregados pela Igreja para estabelecer a verdade e dos seus procedimentos de persuasão. Assim, a paródia da beatitude eterna dos santos e dos justos no episódio dos limpa-cus não deve surpreender-nos.⁴

Tiraremos agora um certo número de conclusões de nossa análise. O episódio só parece bizarro e grosseiro contra o pano de fundo da literatura moderna.

No entanto, o limpa-cu é um tema cômico tradicional familiar e rebaixador. Já vimos toda uma série de fenômenos paralelos nas literaturas mundiais. Em nenhuma parte, contudo, esse tema foi tratado de maneira tão detalhada e diferenciada, com um tal sentido dramático cômico, como na obra de Rabelais.

Os seus traços característicos são não apenas a ambivalência, mas ainda a predominância evidente do pólo positivo regenerador. É um jogo livre e alegre com as coisas e os conceitos, mas cuja finalidade leva longe. Ele visa a dissipar a atmosfera de seriedade malsã e mentirosa que envolve o mundo e todos os seus fenômenos, visa a fazer que ele tome um aspecto diferente, mais material, mais próximo do homem e do seu coração, mais compreensível, acessível, fácil, e que tudo que dele se diz adquira por sua vez tonalidades diferentes, familiares e alegres, destituídas de medo. A finalidade do episódio é, portanto, a carnavalização do mundo do pensamento e da palavra. O episódio não é uma obscenidade comum dos tempos modernos, mas uma parte orgânica do mundo grande e complexo das formas da festa

⁴ Evidentemente, não se deve dar a tudo isso um valor de ateísmo racionalista abstrato. É apenas o corretivo cômico de toda seriedade unilateral, o alegre drama satírico que restabelece a integridade ambivalente, eternamente inacabada da vida.

popular. E só pode aparecer como uma história grosseira se é destacado desse mundo, e interpretado em função das idéias dos novos tempos. Na pena de Rabelais, como sempre, é uma faísca dos alegres fogos do carnaval que queimam o velho mundo.

O episódio é concebido por etapas: o destronamento (pela transformação em limpa-cu) e a renovação no plano material e corporal começa com ninharias e eleva-se até aos próprios fundamentos da concepção medieval do mundo; assiste-se a uma liberação conseqüente da seriedade mesquinha dos pequenos assuntos da vida corrente, da seriedade egoísta da vida prática, da seriedade sentenciosa e malsã dos moralistas e hipócritas e, enfim, da imensa seriedade do medo que se ensombrecia nos quadros lúgubres do fim do mundo, do Juízo Final, do inferno, e do paraíso e da beatitude eterna.

Assiste-se a uma liberação conseqüente da palavra e do gesto dos tons penosamente sérios da prece, da lamentação, da humilhação, da piedade e daqueles, ameaçadores, da intimidação, da ameaça, da interdição. Todas as expressões oficiais que os homens da Idade Média empregavam, estavam exclusivamente impregnadas por esses tons, estavam envenenadas por eles, pois a cultura oficial ignorava a seriedade isenta de medo, livre e lúcida. O gesto familiar e carnavalesco do pequeno Gargantua que transforma tudo em limpa-cu — destruindo, materializando e renovando — parece limpar, preparar o terreno em vista de uma nova seriedade audaciosa, lúcida e *humana*.

A conquista familiar do mundo, de que o nosso episódio é um dos exemplos, preparava assim o seu novo conhecimento científico. O mundo não podia tornar-se um objeto de conhecimento livre, fundado sobre a *experiência e o materialismo*, enquanto estivesse *afastado do homem pelo medo e pela piedade*, enquanto estivesse impregnado pelo princípio hierárquico. A conquista familiar do mundo destruía e abolia todas as distâncias e interdições criadas pelo medo e a piedade, reaproximava o mundo do homem, do seu corpo, permitia tocar qualquer coisa, apalpá-la de todos os lados, penetrá-la nas suas profundezas, virá-la do avesso, confrontá-la com não importa qual fenômeno, por mais elevado e sagrado que fosse, analisar, estimar, medir e ajustar, tudo isso no plano único da experiência sensível e material.

Por essa razão a *cultura cômica popular e a nova ciência experimental* combinaram-se organicamente no Renascimento. Elas o faziam também em toda a atividade de Rabelais, escritor e homem de ciência.

Passemos ao episódio da ressurreição de Epistémon e de suas visões de além-túmulo. (Livro II, cap. XXX.)

Essa ressurreição é uma das passagens mais ousadas da obra. Por meio de uma análise aprofundada, Abel Lefranc pôde estabelecer de

maneira bastante convincente que ela constitui uma paródia dos principais milagres do Evangelho: “a ressurreição de Lázaro”, a “da filha de Jairo”, de que ela toma emprestado várias das suas características. Abel Lefranc encontra, além disso, características tomadas da descrição das curas milagrosas de um surdo-mudo e de um cego de nascença.

Essa paródia é obtida por meio de uma mistura de alusões aos textos evangélicos e de imagens do “baixo” material e corporal. Panurge aquece a cabeça de Epistémon colocando-a sobre a sua braguilha: é um rebaixamento topográfico literal e ao mesmo tempo *um contato curativo da força viril*. O corpo de Epistémon é levado para o local do banquete onde se efetua a ressurreição. O pescoço e a cabeça de Epistémon são limpos com “belo vinho branco”. Enfim, Rabelais emprega uma imagem anatômica (“veia contra veia”, etc.). É preciso observar bem o juramento de Panurge, disposto a perder a própria cabeça se não ressuscitar Epistémon. Sublinhemos antes de mais nada a coincidência do tema desse juramento (“quero perder a cabeça”) com o do episódio (Epistémon que perdeu a sua). Essa coincidência é característica de todo o sistema rabelaisiano das imagens. A temática das imprecações, grosserias, juramentos repete-se freqüentemente nos acontecimentos descritos (despedaçamento e desmembramento do corpo, destinação ao “baixo” material e corporal, mijada).

Observemos ainda uma última característica. Panurge acrescenta que perder a cabeça “é a aposta de um louco”. Ora, no contexto de Rabelais (e de toda a sua época) “louco” não teve jamais o sentido da tolice corrente pejorativa; “louco” é uma injúria ambivalente; além disso, essa palavra está indissolivelmente ligada à idéia dos bufões de festa, dos bufões e loucos das *soties* e do cômico popular. Para um louco, perder a sua cabeça não é bem grave, é o tolo que o assegura, e essa perda é tão ambivalente como a sua loucura (o reverso e o baixo da sabedoria oficial). O matiz desse jogo bufo propaga-se ao conjunto do episódio. *A perda da cabeça é um ato puramente cômico*. E todos os acontecimentos seguintes, a ressurreição, as visões, são tratados no mesmo espírito carnavalesco, de cômico de feira.

Eis como Epistémon volta à vida:

“De repente Epistémon começou a respirar, depois a abrir os olhos, depois bocejar, depois espirrar, depois soltou um grande peido. Ao que disse Panurge:

“— Agora está certamente curado.

“E fê-lo beber um copo de um bom vinho branco vilão, com uma torrada açucarada.

“E dessa forma foi Epistémon habilmente curado, exceto que esteve rouco mais de três semanas, e teve uma tosse seca, da qual não se pôde curar senão bebendo muito.”*

Os sinais de retorno à vida têm uma gradação manifestamente dirigida para baixo: respira primeiro, depois abre os olhos (sinal superior de vida e alto do corpo). Depois se assinala a descida: boceja (sinal inferior), espirra (mais baixo ainda, excreção análoga à defecação) e enfim solta um peido (“baixo” corporal, traseiro). Este é o sinal decisivo: “Agora está curado”, conclui Panurge.⁵ Trata-se, portanto, de uma permutação completa, não é a respiração, mas o peido que é o verdadeiro símbolo da vida, o verdadeiro sinal de ressurreição. No episódio precedente, a beatitude eterna vinha do traseiro, aqui é a ressurreição.

No fim da citação, a imagem dominante é o vinho (imagem de banquete), que sanciona a vitória da vida sobre a morte e ajudará em seguida Epistémon a desembaraçar-se da tosse seca que o perturba.

Todas as imagens dessa primeira parte estão impregnadas de um movimento para baixo. Assinalemos ainda que ela está emoldurada de todos os lados por imagens de banquete.

A segunda parte, a descida de Epistémon aos infernos, está também emoldurada por imagens de banquete. Eis o começo:

“E então começou a falar, dizendo que vira os diabos, falara com Lúcifer familiarmente e comera bem no inferno e pelos Campos Elísios, e assegurava diante de todos que os diabos eram bons camaradas. Em relação aos condenados, disse que estava bem aborrecido por Panurge tê-lo chamado tão cedo de volta à vida:

“— Pois vê-los, disse ele, era para mim um singular passatempo.

“— Como! disse Pantagruel.

“— Eles não são tratados, disse Epistémon, tão mal como pensaríeis: mas o seu estado é mudado de forma estranha, pois eu vi Alexandre Magno que remendava meias, e assim ganhava sua pobre vida.

Xerxes vendia mostarda

Rômulo vendia sal

Numa fazia pregos

Tarquínio era tacanho

Pisão, camponês... **

⁵ Essas palavras são uma alusão disfarçada ao Evangelho, onde o sinal da ressurreição da filha de Jairo é o fato de que ela se alimenta.

* *Obras*, Pléiade, p. 296; Livro de bolso, vol. I, p. 393.

** *Obras*, Pléiade, p. 296; Livro de bolso, vol. I, p. 393.

O inferno é desde o começo ligado ao banquete: Epistémon banquetou-se nos infernos e nos Campos Elísios. Em seguida, com o banquete, o inferno oferece-lhe o espetáculo apaixonante da vida dos danados, organizada como um verdadeiro carnaval. Tudo aí é invertido, o oposto do mundo dos vivos. Os grandes são destronados, os inferiores coroados. A enumeração que Rabelais faz não é outra coisa senão um disfarce carnavalesco dos heróis da Antigüidade e da Idade Média. A condição ou ofício de cada um deles representa a sua degradação, por vezes no sentido literal: assim Alexandre Magno é condenado a remendar meias velhas. Por vezes, a sua sorte no inferno é a realização de uma injúria: é o caso de Aquiles, dito o "sarnento".

Do ponto de vista formal, essa enumeração (de que reproduzimos apenas o começo) lembra a dos limpa-cus: as novas ocupações dos heróis no inferno são tão imprevistas como os objetos usados como limpa-cus, e a discordância da sua condição produz o efeito bufo de inversão e de subversão. Notemos o curioso ofício do papa Sisto, curador de sífilis:

"— Como! diz Pantagruel, há sífilíticos por lá?

"— Certamente, diz Epistémon, jamais vi tantos, há mais de cem milhões. Pois crede que os que não tiveram sífilis neste mundo, têm-na no outro.

"— Corpo de Deus, diz Panurge, eu estou portanto livre; pois já estive até no buraco de Gibraltar e enchi as colunas de Hércules, e apanhei das mais maduras!"*

Sublinhemos especialmente a lógica da inversão: quem não teve sífilis na terra, tê-la-á no outro mundo. Lembremos o caráter particular desse "mal alegre" que atinge o "baixo" corporal. Sublinhemos enfim na réplica de Panurge as imagens geográficas, correntes na época, que designavam o "baixo" corporal: "o buraco de Gibraltar", "as colunas de Hércules". Observemos a sua direção ocidental: estavam com efeito situados na extremidade ocidental do mundo antigo e davam acesso aos infernos e às ilhas dos bem-aventurados.

O caráter carnavalesco dos destronamentos manifesta-se claramente no seguinte trecho:

"Dessa forma, os que tinham sido grandes senhores neste mundo, ganhavam sua pobre, má e indecente vida lá embaixo. Ao contrário, os filósofos e os que foram indigentes neste mundo, lá eram grandes senhores por sua vez.

"Eu vi Diógenes que se pavoneava em magnificência, com um grande manto de púrpura e um cetro na sua destra, e fazia enfurecer Alexandre Magno, quando este não havia remendado bem suas meias, e pagava-lhe com grandes golpes de bastão.

* Obras. Pléiade, p. 299; Livro de bolso, vol. 1, p. 399.

“Eu vi Epiteto vestido galantemente à francesa, sob uma bela ramada, com muitas jovens, divertindo-se, bebendo, dançando, levando afinal uma boa vida, e ao lado dele muitos dobrões ao sol.”*

Os filósofos (Diógenes e Epiteto) têm o papel de *bufões de carnaval, eleitos reais*. A sua *vestimenta real, o manto de púrpura e o cetro de Diógenes*, é enfatizada. Os golpes de bastão com que é agraciado o “velho” rei destronado, Alexandre Magno, não são tampouco esquecidos. Por sua vez, Epiteto é tratado num estilo mais galante, é o rei da festa que festeja e dança.

O fim dessa descrição dos infernos tem o mesmo estilo carnavalesco. O escritor Jean Lemaire (líder da escola dos “*rhétoriciens*”), adversário do papa enquanto vivia, é um papa bufão nos infernos. Ele tem como cardeais Caillette e Triboulet, bobos de Luís XII e Francisco I. Os ex-reis e papas beijam-lhe os pés, enquanto ele ordena aos seus cardeais que os moam a pauladas.

Os gestos rebaixadores rituais também fazem parte do jogo. Quando Xerxes, mercador de mostarda, pede um preço excessivo, Villon mijá-lhe em cima. Perceforest mijá contra uma muralha sobre a qual está pintado o “fogo de Santo Antônio”. O franco atirador de Bagnolet, inquisidor dos heréticos, quer queimá-lo vivo por esse sacrilégio.

Como já dissemos, o banquete enquadra todo o episódio. Quando Epistémon terminou sua narrativa:

“Agora, disse Pantagruel, façamos uma festa com boa mesa, e bebamos, por favor, meus filhos, pois é bom beber em todo este mês.”**

É durante o banquete para o qual novamente se põem à mesa Pantagruel e seus companheiros, que se decide a sorte do rei vencido, Anarche. Pantagruel e Panurge resolvem prepará-lo para a condição que terá nos infernos depois da morte, exercendo um baixo ofício.

O capítulo XXXI descreve, portanto, o destronamento carnavalesco de que já falamos. Panurge faz o ex-soberano vestir roupas velhas de bufão (descritas detalhadamente e cujos principais atributos são objeto dos trocadilhos de Panurge) e consagra-o vendedor de molho verde. Esse destronamento imita aqueles que ocorrem no inferno.

Tiremos agora algumas conclusões da nossa análise.

No presente episódio, a *imagem dos infernos* tem um caráter de festa popular nitidamente marcado. É o banquete e o alegre carnaval. Reencontramos todas as imagens rebaixadoras e ambivalentes conhecidas: *mijada, golpes, disfarces, injúrias*. O movimento para baixo, próprio de todas as imagens rabelaisianas, conduz aos infernos, enquanto que mesmo as imagens do inferno são animadas por um movimento análogo para baixo.

* Obras, Pléiade, p. 300; Livro de bolso, vol. I, p. 399-401.

** Obras, Pléiade, p. 302; Livro de bolso, vol. I, p. 405.

No sistema rabelaisiano das imagens, *os infernos são a encruzilhada onde se encontram os seus elementos diretores: o carnaval, o banquete, a batalha e os golpes, as grosserias e imprecações*. Como se explica essa situação central, qual é o seu verdadeiro sentido?

Naturalmente, não se poderia responder a essa questão por meio de raciocínios abstratos. É preciso, antes de mais nada, remontar às fontes de Rabelais e à tradição de pintura dos infernos que se estende por toda a Idade Média e encontra o seu coroamento na literatura do Renascimento; em seguida, revelar os elementos populares dessa tradição; e em terceiro lugar, finalmente, compreender a significação tanto desta última como da própria imagem dos infernos, à luz das grandes tarefas que eram atuais na época de Rabelais.

Algumas palavras, para começar, acerca das fontes antigas. As seguintes obras descreveram os infernos: o Canto XI da *Odisséia*, *Fedro*, *Fédon*, *Górgias* e *A República* de Platão, o *Sonho de Cípião* de Cícero, a *Eneida* de Virgílio e enfim vários textos de Luciano (especialmente *Menipo ou a Viagem ao Reino de Além-Túmulo*).

Rabelais conhecia-as, mas não se pode dizer que esses textos tenham exercido qualquer influência sobre ele, com exceção das obras de Luciano, influência que se tende, aliás, a exagerar. Na realidade, a semelhança entre o *Menipo* e o nosso episódio não vai além de certos traços superficiais.

O inferno de Luciano oferece, também ele, um espetáculo alegre. O disfarce e a mudança dos papéis são sublinhados. O quadro dos infernos obriga Menipo a comparar toda a existência humana a uma procissão teatral:

“Enquanto eu olhava esse espetáculo, pareceu-me que a vida dos humanos era uma longa procissão cujos escalões a fortuna ordena e regula, e onde ela conduz, sob diferentes roupagens, os que a compõem. Propicia a um, veste-o de rei, põe-lhe uma tiara sobre a cabeça, rodeia-o de satélites, cinge-lhe a fronte com um diadema: a outro, reveste-o com a roupa de escravo; ornamenta a este com as graças da beleza e desfigura aquele a ponto de torná-lo ridículo, pois é preciso que o espetáculo seja variado.”*

Em Luciano, a condição dos poderosos deste mundo — ex-imperadores e ricos — é a mesma que em Rabelais.

“Mas terias rido muito se visses reis, sátrapas, reduzidos ao estado de mendigos, e forçados pela miséria a tornarem-se mercadores de carnes salgadas, ou então ensinando a lei, expostos aos insultos do primeiro que passa, e *esbofeteados como os mais vis escravos*. Eu não podia conter o riso, vendo Filipe, rei da Macedônia, ocupado num canto em *costurar sapatos velhos* para ganhar um módico salário.

* Obras, p. 192.

Muitos outros também eram vistos nas esquinas pedindo esmolas, entre outros Xerxes, Dario e Polícrates [...]” (p. 194).

Apesar dessa semelhança aparente, que grande diferença entre Luciano e Rabelais! *O riso de Luciano é abstrato, exclusivamente irônico, privado de toda alegria verdadeira*. Não resta no seu inferno quase nada da ambivalência das imagens saturnalescas. As figuras tradicionais são exangues e colocadas ao serviço da filosofia estóica abstrata e moral (ainda mais, degeneradas e desnaturalizadas pelo cinismo). Os ex-reis são espancados, “esbofeteados como os mais vis escravos”. Mas trata-se aí dos *golpes comuns do regime escravagista*, transplantados para os infernos. Aqui ainda, nada mais resta da imagem saturnalesca ambivalente. Esses golpes não têm nenhum valor real: não ajudam nada a vir ao mundo ou a renovar-se. A mesma coisa se passa com as imagens de banquete. É certo que se come no inferno de Luciano, mas isso não tem nada a ver com a grande mesa rabelaisiana. Se os ex-soberanos não podem regalar-se com ela, os ex-miseráveis e escravos também não. Nos infernos, come-se mas ninguém festeja, nem mesmo os filósofos: tudo que eles fazem é rir, gracejar sem vergonha dos ex-soberanos e ricos. O essencial é que, em Luciano, o princípio material e corporal serve para rebaixar de maneira puramente formal as imagens elevadas, a pô-las ao nível do cotidiano; ele é quase totalmente destituído de ambivalência, pois não renova nem regenera. Daí a profunda diferença de tom e de estilo entre os dois autores.

O *Apocalipse de Pedro* pode ser considerado a obra mestra da tradição medieval da pintura dos infernos. Composta por um autor grego no fim do século I ou começo do II da nossa era, essa obra resume idéias antigas sobre o mundo de além-túmulo, para as necessidades da doutrina cristã. Esse texto, que não foi conhecido na Idade Média,⁶ inspirou a *Visio Pauli* redigida no século IV. Suas diferentes variantes, muito difundidas na Idade Média, exerceram uma influência considerável sobre o poderoso ciclo das lendas irlandesas sobre o inferno e o paraíso, que desempenharam um papel capital na história da literatura medieval.

Entre essas últimas, as que tratavam do “buraco de São Patrício” têm uma especial importância. Esse buraco levava, dizia-se, ao purgatório, e tinha sido mostrado por Deus a São Patrício no século V. Pela metade do século XII, o monge Henrique de Saltre descrevera a descida ao purgatório de um cavaleiro, no seu *Tratado do purgatório de São Patrício*. É da mesma época que data a célebre *Visão de Tungdal*. Depois da sua morte, Tungdal efetua uma viagem aos infernos, e volta ao mundo dos vivos para narrar-lhes os espetáculos

⁶ Ele foi descoberto em 1886 numa sepultura egípcia.

horríveis aos quais assistira. Essas lendas suscitavam um interesse extraordinário e deram origem a numerosas obras: *O Purgatório de São Patrício*, de Marie de France, o *Desprezo das condições da vida humana*, do papa Inocêncio III, *Os diálogos de São Gregório*, a *Divina comédia* de Dante.

As visões de além-túmulo tiradas da *Visio Pauli*, transcritas e enriquecidas pela grande fantasia celta, são amplificadas e detalhadas ao máximo. As imagens grotescas do corpo foram exageradas. O número de pecados e sua punição (de seis a nove e mais ainda) foram levados ao máximo. Na construção das imagens relativas aos suplícios, pode-se sentir sem dificuldade a lógica específica das grosserias, imprecações e injúrias, a dos denegrimientos e rebaixamentos corporais topográficos. As imagens dos suplícios são muitas vezes organizadas como a realização das metáforas contidas nas grosserias e imprecações. O corpo dos pecadores supliciados é apresentado num aspecto grotesco. A ligação com a comida aparece às vezes muito claramente: alguns dos pecadores são assados no espeto, outros devem beber metais incandescentes.

Na *Visão de Tungdal*, Lúcifer é representado acorrentado à grelha, branca de tão quente, do fogão sobre o qual é assado, enquanto se alimenta de pecadores.

Havia um ciclo de lendas sobre Lázaro nos infernos. Segundo uma velha lenda, Lázaro contava a Cristo, durante um festim em casa de Simão, o Leproso, os segredos do mundo de além-túmulo, que ele surpreendera. Da mesma forma, um sermão de Santo Agostinho sublinhava a posição excepcional de Lázaro, único vivo que vira esses mistérios. Nesse sermão, Lázaro conta o que viu durante um banquete. No século XII, o teólogo Pierre Comestor evoca por sua vez o testemunho de Lázaro. No fim do século XV, o seu papel toma uma importância especial, e a sua figura penetra nos Mistérios, mas é sobretudo graças à sua inclusão nos calendários populares que a história de Lázaro tem a mais larga propagação.

Todas essas lendas, que compreendem passagens grotescas e corporais importantes e imagens de banquete, determinaram a temática e o elenco de imagens das diabruras, onde esses elementos foram largamente desenvolvidos. O aspecto cômico das imagens grotescas do inferno foi aí também vivamente posto em relevo.⁷

⁷ Esses elementos de cômico grotesco existiam, já o dissemos, em estado embrionário na *Visão de Tungdal*: exerceram influência sobre as artes plásticas; assim Jerônimo Bosch, num dos painéis executados por volta de 1500, sublinha os aspectos grotescos da *Visão* (os pecadores são assados por Lúcifer acorrentado à grelha da chaminé). Encontram-se na catedral de Bourges afrescos do século XIII, onde os elementos de cômico grotesco são postos em evidência na pintura do inferno.

Qual foi a influência dessas lendas e das obras que inspiraram, sobre a imagem rabelaisiana dos infernos?

Dois aspectos são aí colocados em primeiro plano: em primeiro lugar, as imagens de banquete (que enquadram a narrativa de Epistémon; sua própria refeição nos infernos, a dos filósofos, a venda de comestíveis); em segundo lugar, o caráter consistentemente carnavalesco dos infernos.

O primeiro aspecto está presente nas lendas e obras da Idade Média mencionadas. Na *Visão de Tundal* (século XII), Lúcifer devora os pecadores, enquanto que ele mesmo é assado acorrentado à grelha gigantesca da chaminé. Ele foi representado assim algumas vezes nos mistérios. Reencontramos essa imagem sob a pena de Rabelais: em *Pantagruel*, ele lembra que um dia Lúcifer rompera suas cadeias, e que tivera cólicas atrozes por ter comido no café da manhã um *fricassê* da alma de um sargento. No Quarto Livro (cap. XLVI) encontram-se as considerações detalhadas de um diabo sobre os gostos comparados das diversas almas; quais são boas para o café da manhã, para o almoço, e de qual forma devem ser preparadas. Aparentemente, Rabelais tomou como fonte direta dois poemas: a *Salvação do Inferno*, de um autor desconhecido, e o *Sonho do Inferno*, de Raoul de Houdan, que descrevem uma visita a Belzebu e sua participação no festim dos demônios. O desenvolvimento detalhado da gastronomia dos pecadores se esboça. Ao herói da *Salvação do Inferno*, serve-se uma sopa de couves feita com a carne de um usurário, um assado de falsário e o molho de advogado. Raoul de Houdan dá uma descrição ainda mais detalhada da *gastronomia infernal*. Como Epistémon, os dois poetas são recebidos com muita cortesia no inferno, onde conversam com Belzebu.

O ciclo de lendas sobre Lázaro também influenciou Rabelais. Como já assinalamos, todo o episódio de Epistémon parodia parcialmente o milagre evangélico da ressurreição de Lázaro. A história de Epistémon, como a narrativa lendária de Lázaro, é emoldurada por cenas de banquete.

O segundo aspecto carnavalesco provém igualmente de fontes análogas.

O elemento carnavalesco é muito poderoso nos dois poemas mencionados. Já existe contudo nas antigas lendas celtas. Os infernos são o mal do passado, vencido e condenado. Na verdade, esse mal é concebido e representado de um ponto de vista cristão e oficial, e a sua negação é um pouco dogmática. Mas nas lendas, essa negação dogmática mistura-se a noções folclóricas sobre o "baixo" terrestre, ou seio materno, que absorve e dá à luz ao mesmo tempo, às idéias relativas do passado, alegre espantalho afugentado. A concepção folclórica do tempo alegre não podia deixar de penetrar nas imagens

do inferno, enquanto imagens do mal do passado vencido. Na *Visão de Tungdal*, Lúcifer não passa, com efeito, de um alegre espantalho, a imagem do velho poder vencido e do medo que inspira.

Por essa razão, essas lendas puderam dar origem a esses dois poemas impregnados de um certo espírito de festa, assim como ao mundo perfeitamente carnavalesco das diabruras. O mal vencido, o passado vencido, o velho poder vencido, o medo vencido, tudo isso pôde dar origem, ininterruptamente a cem variados matizes, às imagens sinistras do inferno dantesco, assim como ao alegre inferno rabelaisiano. Enfim, a própria lógica do baixo, a da inversão, da virada, irresistivelmente levou a pintura do inferno para uma apresentação e uma interpretação carnavalesca e grotesca.

Há, contudo, um elemento que não se pode absolutamente deixar de considerar: os deuses da mitologia, degradados ao nível de demônios pelo cristianismo, e as imagens das saturnais romanas teimaram em sobreviver na Idade Média, e foram precipitados pela consciência cristã ortodoxa no inferno, onde introduziram o seu espírito saturnalesco.

Uma das descrições mais antigas do carnaval que possuímos, reveste a forma de uma visão mística do inferno. Orderico Vital, historiador normando do século XI, descreve-nos em todos os detalhes a visão de um certo São Gochelin que, no dia 1 de janeiro de 1091, voltando da cabeceira de um doente numa hora avançada da noite, vira “o exército de Arlequim” desfilar numa estrada deserta. Arlequim é um gigante armado de uma clava monumental (cuja forma lembra a de Hércules). A tropa que ele conduz é bastante disparatada.

A frente vêm homens vestidos de peles de animais que carregam todo um aparato culinário e doméstico. Em seguida, outros homens trazendo cinquenta caixões sobre os quais estão empoleirados curiosos homenzinhos com enormes cabeças, segurando vastas cestas na mão. Depois dois etíopes com um cavalete de tortura, sobre o qual o diabo suplicia um homem, enfiando-lhe agulhas de fogo no corpo. Em seguida vem uma multidão de mulheres a cavalo que saltitam sem cessar sobre as selas guarnecidas de pregos incandescentes; vêm-se entre elas algumas mulheres nobres, algumas reais e vivas no tempo da visão. Depois avança o clero e, para fechar o cortejo, guerreiros envoltos em chamas. Todas essas personagens são as almas de pecadores defuntos. Gochelin conversa com três dentre elas, entre as quais a de seu irmão. Este lhe diz que essa é a procissão das almas errantes do purgatório, ocupadas em resgatar-se.⁸

Não se encontra aqui nem o termo, nem mesmo a noção de “carnaval”. Gochelin, assim como Orderico Vital, considera que se trata de uma visão do “exército de Arlequim”. Ele dá uma interpretação

⁸ Essa visão foi analisada em detalhe por Otto Driesen, *op. cit.*, p. 24-30.

completamente cristã a essa representação mitológica (análoga ao "exército selvagem", à "caça selvagem", às vezes ao "exército do rei Artur"). As concepções cristãs determinam portanto o tom, o caráter, às vezes mesmo certos detalhes da narrativa de Orderico: o terror de Gochelin, as lamúrias e lamentações das personagens, as punições de que algumas são vítimas (o homem supliciado é o assassino de um padre, as mulheres são castigadas por sua depravação).

A atmosfera da cena não tem, portanto, nada de carnavalesco. Mas ao mesmo tempo, o caráter carnavalesco de certas imagens e da procissão no seu conjunto é absolutamente certo. Apesar da influência deformadora das concepções cristãs, os diabos do carnaval (ou das saturnais) estão perfeitamente reconhecíveis. Observamos ainda a *personagem do gigante*, característica do corpo grotesco, que participa obrigatoriamente de todas as procissões do tipo carnavalesco; dissemos que ele lembrava Hércules, sobretudo graças à clava (ora, na tradição antiga, Hércules tinha uma relação direta com os infernos). Os etíopes encarnam, também, a mesma concepção grotesca. A imagem das criancinhas empoleiradas sobre os caixões é extremamente típica; por trás da coloração cristã, vê-se muito claramente transparecer a ambivalência da morte que dá à luz. É preciso ainda compreender no plano do "baixo" material e corporal, fazendo abstração da interpretação cristã, a presença das mulheres de má vida ("damas doces") com seus movimentos indecentes (os do coito): lembremos a esse propósito a metáfora tomada à equitação que Rabelais emprega para designar o ato carnal: o termo "galope". Os homens vestidos de peles de animais e armados de utensílios culinários e domésticos são eminentemente carnavalescos. As chamas que envolvem os guerreiros são o fogo do carnaval que queima e renova um passado assustador (como os *moccoli* do carnaval de Roma). O destronamento também se conservou, todos esses pecadores eram antigos feudais, cavaleiros, damas da alta sociedade, eclesiásticos; agora, não passam de almas destronadas, caídas. Assim, Gochelin conversa com um ex-visconde punido por recusa de justiça; um outro senhor é castigado por ter injustamente tomado um moinho ao seu vizinho.

Há nessa procissão do Ano Novo algo da "procissão dos deuses destronados", sobretudo na fisionomia antiga de Arlequim e da sua clava. Sabe-se que as procissões de carnaval passavam por vezes na Idade Média, sobretudo nos países germânicos, por serem as dos deuses pagãos decaídos e subvertidos. A idéia da força superior lançada abaixo e da verdade dos tempos passados associou-se solidamente ao próprio núcleo das imagens carnavalescas. Não se deve naturalmente excluir a influência das saturnais na progressão dessas idéias. Em certa medida, os deuses antigos representam o papel do rei decaído das saturnais. É característico observar que, desde a segunda metade do século XIX, numerosos autores alemães defenderam a tese

da origem alemã da palavra carnaval, que teria a sua etimologia de *Karne* ou *Karth*, ou "lugar santo" (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *val* (ou *wal*) ou "morto", "assassinado". Carnaval significaria, portanto, "procissão dos deuses mortos". Citamos essa explicação com a única finalidade de provar até que ponto podia ser tenaz a idéia de carnaval, compreendido como a procissão dos deuses destronados.

A narrativa sem malícia de Orderico Vital mostra como as imagens do inferno e do carnaval estavam estreitamente misturadas na consciência dos cristãos do século XI, que tanto temiam a Deus. No fim da Idade Média, essa mistura dá origem às formas das diabruras, onde o carnaval tem uma vitória definitiva e transforma os infernos em um alegre espetáculo, bom para ser montado em praça pública.

"O inferno", tal como figura em quase todos os folguedos e carnavais do Renascimento, é uma manifestação paralela do processo de "carnavalização dos infernos".

Ele tomava as mais diversas formas. Vejamos por exemplo as suas metamorfoses nas procissões de Nuremberg, no século XVI (que foram objeto de processos-verbais detalhados): casa, torre, palácio, navio, moinho-de-vento, dragão cuspidor de chamas, elefante trazendo pessoas às costas, ogre gigante devorando crianças, velho diabo devorando as mulheres más, loja com toda espécie de bugiganga à venda, monte de vênus, forno de padeiro onde são cozidos os tolos, canhões para atirar sobre as megeras, armadilhas para os tontos, galera carregada de monges e freiras, roda da fortuna girando os tolos, etc. É preciso lembrar que esse edifício, repleto de fogos de artifício, era habitualmente queimado diante da prefeitura.

Todas essas variações sobre o "inferno" do carnaval são ambivalentes, todas, em certa medida e num certo aspecto, incluem o medo vencido pelo riso. Todas, numa forma mais ou menos anódina, são os fantoches do velho mundo em fuga; às vezes são espantalhos ridículos, outras ainda se insiste sobre o caráter ultrapassado do mundo em vias de desaparecimento, sobre a sua inutilidade, sua estupidez, sua inépcia, sua risível pretensão, etc. Tudo isso é análogo à mixórdia rebaixadora de que estão cheios os infernos rabelaisianos: as meias velhas que Alexandre de Macedônia remenda, montes de trapos e lixo que os antigos usurários remexem, etc. Esse mundo é entregue às chamas regeneradoras do carnaval.

Nossa exposição aclara o valor de concepção do mundo que têm as imagens do inferno na tradição medieval, assim como na obra de Rabelais. Dessa maneira, a ligação orgânica do inferno com todas as outras imagens do sistema rabelaisiano torna-se evidente. Examinaremos ainda alguns de seus aspectos.

A cultura popular do passado esforçou-se sempre, em todas as fases da sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir

na língua do “baixo” material e corporal (na sua acepção ambivalente), os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais. Vimos no capítulo precedente como o temor cósmico e as imagens dos cataclismos universais e das teorias escatológicas que ele acarreta, cultivados nos sistemas de concepções oficiais, encontraram seu equivalente cômico nas imagens dos cataclismos carnavalescos, das profecias paródicas, etc., que têm por efeito liberar do medo, aproximar o mundo do homem, facilitar o tempo e seu curso, transformando-o em tempo alegre de alternâncias e renovações.

Aconteceu o mesmo com a imagem do inferno. A tradição da carnavalização das idéias cristãs oficiais relativas ao inferno, em outros termos, a carnavalização do inferno, do purgatório e do paraíso, prolongou-se durante toda a Idade Média. Os seus elementos penetram mesmo na “visão” oficial do inferno. No fim da Idade Média, o inferno tornou-se o tema crucial no qual se cruzam todas as culturas, oficial e popular. É nele que se revela da maneira mais clara e mais nítida a diferença dessas duas culturas, dessas duas concepções do mundo. O inferno encarna a imagem original do acerto de contas, a do fim e do acabamento das vidas e destinos individuais, ao mesmo tempo que o julgamento definitivo sobre cada vida humana no seu conjunto, julgamento em cuja base estavam colocados os *critérios superiores* da concepção cristã oficial (religiosos e metafísicos, éticos, sociais e políticos). É uma imagem sintética que revela de uma forma não-abstrata, mas brilhante e condensada, figurada e emocional, as principais concepções da Idade Média oficial sobre o bem e o mal. Por isso a imagem do inferno constituiu a arma excepcionalmente poderosa da propaganda religiosa.

As características essenciais da Idade Média oficial foram levadas aos seus limites na imagem do inferno, espécie de condensação da seriedade lúgubre inspirada pelo medo e pela intimidação. O julgamento extra-histórico da pessoa humana e dos seus atos manifesta-se da maneira mais conseqüente possível. A verticalidade da ascensão e da queda triunfava, enquanto que a horizontalidade do tempo histórico, do movimento progressivo para frente, é negada. De maneira geral, a concepção do tempo que a Idade Média oficial tinha, manifestava-se de forma excepcionalmente acerada.

Eis porque a cultura popular se esforçou por vencer, através do riso, essa expressão extrema da seriedade lúgubre e transformá-la em alegre espantalho de carnaval. A cultura popular organiza à sua moda a imagem do inferno, opondo à estéril eternidade a morte prenhe e dando à luz, à perpetuação do passado, do antigo, o nascimento de um futuro melhor, *novo*, saído do passado agonizante. Se o inferno cristão depreciava a terra, afastando-se dela, o inferno do carnaval sancionava a terra e o baixo da terra como o fecundo seio materno, onde a morte ia ao encontro do nascimento, onde a vida nova nascia

da morte do antigo. É por essa razão que as imagens do "baixo" material e corporal atravessam a tal ponto o inferno carnavalizado.

Na tradição popular, a imagem do inferno torna-se a do duplo medo vencido pelo riso, medo do inferno místico (do inferno e da morte) e medo do poder e da verdade do passado (verdade dominante ainda, embora em agonia), precipitados no inferno. É um duplo espantalho cômico, o do inferno e o do poder do passado.

No Renascimento, o inferno enche-se cada vez mais de reis, papas, eclesiásticos e homens de Estado, não apenas recentemente desaparecidos, mas mesmo ainda vivos. Tudo o que era condenado, negado, votado ao desaparecimento, reunia-se no inferno. Por isso a sátira (no sentido estrito do termo) do Renascimento e do século XVII utilizava freqüentemente a imagem do inferno para espanar a galeria das personalidades históricas adversas e dos tipos sociais negativos. Mas muitas vezes essa sátira (a de Quevedo, por exemplo) era de caráter puramente negativo; a ambivalência das suas imagens era consideravelmente reduzida. A imagem que a literatura dava dos infernos, entrava agora numa fase nova.

O último capítulo de *Pantagruel* nos diz que Rabelais se propunha a descrever a viagem do seu herói ao país legendário do Preste João (situado na Índia) e em seguida ao inferno. Esse tema não é de forma alguma imprevisto. Lembremos que a imagem diretora de *Pantagruel* é a boca aberta, isto é, em última análise, a "goela do inferno" do mistério medieval. Todas as imagens de Rabelais estão impregnadas pelo movimento para baixo (da terra e do corpo), todas conduzem aos infernos, até o episódio dos limpa-cus.

A principal fonte de Rabelais, a lenda popular do gigante Gargantua, continha o episódio da descida aos infernos. Na verdade, ele falta nas *Grande crônicas*; contudo, uma farsa de 1540 fala dele como se fosse coisa universalmente conhecida; uma variante oral da lenda anotada por Thomas Sebillet (*op. cit.*, p. 52-53) contém também um episódio semelhante.

As figuras cômicas populares descem de bom grado aos infernos. É o que fez Arlequim que, como *Pantagruel*, foi um diabo antes de ter uma existência literária. Em 1585, aparecia em Paris uma obra intitulada *A alegre história de Arlequim*. No inferno, Arlequim executa cabriolas, dá mil saltos dos mais diversos, anda para trás, mostra a língua, etc., de tal forma que ele faz rir Caronte e Plutão.

Todos esses saltos e cambalhotas grotescas não visam a formar um contraste estático com o inferno, mas são ambivalentes como o inferno. São com efeito profundamente topográficos, tendo como ponto de referência o céu, a terra, o inferno, o alto, o baixo, a face, o traseiro; são outras tantas intervenções e permutações do alto e do baixo, da

face e do traseiro; em outros termos, o tema da descida aos infernos está *implicitamente* contido no movimento de cambalhota mais elementar. É isso que explica porque as figuras do cômico popular se orientam para o inferno. Tabarin, célebre cômico do século XVII, também efetuou sua descida aos infernos, que foi objeto de um livro publicado em 1612.

O plano de Rabelais pretendia que o trajeto de Pantagrue! aos infernos passasse pelo país do Preste João, habitualmente situado na Índia. Sabemos já que as lendas localizavam nesse país a entrada do inferno e do paraíso terrestre, o que faz com que o itinerário pantagruélico seja perfeitamente justificado desse ponto de vista. Mas o caminho que o nosso herói segue para a Índia é o Ocidente, onde sempre estivera situado o "país da morte", isto é, o inferno. Segundo Rabelais, ele passava pelas ilhas de Perlas, ou Brasil. Ao mesmo tempo, esse caminho lendário "a oeste das colunas de Hércules" era o eco atual do autor às pesquisas geográficas da sua época. Em 1523-1524, Francisco I enviara o italiano Verazzano à América Central a fim de encontrar o estreito que permitisse reduzir a distância até a Índia e a China (e não mais contornar a África, como o faziam os portugueses).

A seqüência do livro esboçada no último capítulo de *Pantagrue!* foi, de fato, quase inteiramente realizada. Nós dizemos "de fato", porque apenas o seu aspecto exterior sofreu mudanças notáveis: o país de Preste João e o inferno estão ausentes. Esse último foi substituído pelo "oráculo da *Dive Bouteille*" (não sabemos, para dizer a verdade, como Rabelais o teria pessoalmente pintado), enquanto que a viagem para o sudoeste foi substituída pela viagem para o noroeste (aludimos à viagem de Pantagrue! no Quarto Livro).

Esse novo itinerário fazia também eco às novas pesquisas geográficas e coloniais da França. Verazzano não descobrira o estreito que procurava na América Central. Jacques Cartier, célebre contemporâneo de Rabelais, emitira uma idéia inédita: transferir o itinerário das buscas em direção ao norte, nas zonas polares. Em 1540, põe o pé em terra canadense. Em 1541, Francisco I confia-lhe a missão de colonizar esse novo território da América do Norte. Por seu lado, Rabelais muda o itinerário de seu herói, e fá-lo vogar para noroeste, para as zonas polares assinaladas por Jacques Cartier.

Ora, o verdadeiro caminho do explorador em direção ao noroeste não era outra coisa senão *o caminho lendário dos celtas para o inferno e o paraíso*. Ao noroeste da Irlanda, o oceano estava cheio de mistérios, e podiam-se aí ouvir, no rugido das vagas, as vozes e gemidos dos defuntos; as ondas estavam semeadas de ilhas misteriosas que encerravam maravilhas de toda espécie, semelhantes às da Índia.

As lendas do "buraco de São Patrício" ligam-se ao ciclo celta. Essas lendas sobre as maravilhas do mar de Irlanda haviam sido

registradas na literatura do fim da Antigüidade, em especial por Luciano e Plutarco. Por exemplo, Rabelais conta a história das palavras geladas que se derretem, diretamente tomadas de Plutarco, embora suas imagens sejam, sem dúvida nenhuma, de origem celta. O mesmo se pode dizer da Ilha dos Macreons. Observemos que Plutarco conta que uma das ilhas do Noroeste, isto é, a Irlanda, é a morada de Saturno guardada por Briareu.⁹

Vamos examinar agora uma das lendas desse ciclo que exerceu uma influência incontestável sobre a viagem de Pantagruel (Quarto Livro), a das peregrinações de São Brandão. Trata-se de um velho mito irlandês cristianizado. A *Navigatio Sancti Brendani*, escrita no século X, estava extremamente difundida na Idade Média em todos os países da Europa, tanto nas versões em verso como em prosa. A adaptação mais notável é o poema anglo-normando do monge Benoît (1125). O assunto é o seguinte:

São Brandão, em companhia de dezessete monges do seu convento, deixa a Irlanda para procurar o paraíso, na direção noroeste, para as zonas polares (itinerário de Pantagruel). Viajam durante sete anos, indo de ilha em ilha (como o herói de Rabelais), descobrindo sem cessar novas maravilhas. Encontram numa ilha tambores brancos grandes como uma rena; numa outra, pássaros brancos cantando a glória do Senhor sobre árvores gigantescas de folhagem vermelha; em outra, reina um silêncio profundo e as lâmpadas acendem-se sozinhas nas horas dos ofícios. O velho da Ilha do Silêncio lembra singularmente o velho Macreon de Rabelais. Os viajantes devem celebrar a Páscoa no dorso de tubarões (encontramos em Rabelais o episódio dos Phyteteres, isto é, das baleias). Assistem ao combate entre o dragão e o grifo, vêem uma serpente marinha e outros monstros do mar. Triunfam de todos os perigos graças à sua piedade. Vêem um suntuoso altar que se levanta do oceano, sobre uma coluna de safira, e contornam a entrada do inferno de onde se elevam chamas. Perto da goela do inferno, encontram Judas refugiado num estreito rochedo em torno do qual rugem as vagas. É lá que ele repousa dos tormentos do inferno, nos dias de festa. Afinal eles chegam ao paraíso, cingido de muralhas de pedras preciosas: topázios, ametistas, âmbar, ônix deslumbrantes. O mensageiro de Deus autoriza-os a visitar o paraíso, onde eles encontram opulentos prados, flores, árvores carregadas de frutos, e por toda parte aromas deliciosos se espalham; as florestas estão cheias de animais encantadores; correm aí rios de leite e o orvalho é de mel; o paraíso não conhece nem calor, nem frio, nem fome, nem dor.

⁹ Segundo numerosos autores modernos (por exemplo Lote), Rabelais tinha uma marcada predileção pelo fantástico celta. Com efeito, ele selecionava até na literatura antiga os elementos que tinham essa origem (principalmente em Plutarco).

A visão de São Brandão é um brilhante exemplar das idéias que se faziam na Idade Média sobre o espaço terrestre e as viagens. Como no corpo grotesco, não há superfície fechada, mas apenas profundidades e alturas. O melhor símbolo desse relevo de lenda é o buraco do inferno e, ao lado, o rochedo onde Judas passa os dias de festa, ou a coluna de safira com um altar sobrepujando as ondas. O buraco do inferno e a porta do paraíso rasgam a superfície dura da terra, no fundo da qual outros mundos se revelam. As idéias religiosas cristãs associam-se contraditoriamente às representações populares. Essas últimas, poderosas ainda, dão todo o seu encanto à lenda. O paraíso é o reino utópico da abundância e da paz material e corporal, a idade de ouro de Saturno, sem guerra, sem luta, sem sofrimento, onde tudo existe à vontade. Não por acaso Plutarco situara a morada de Saturno em uma das ilhas do mar da Irlanda. Dessa forma, no piedoso poema, assim como na piedosa visão de Gochelin, os motivos eternos das saturnais têm uma ressonância especial.

Vemos ainda que na viagem de Pantagruel para o noroeste, o caminho da velha lenda que leva ao país utópico da abundância e da paz, é o mesmo que o verdadeiro itinerário, o último grito das explorações geográficas da época, a rota de Jacques Cartier. Essa associação é característica de todas as principais imagens de Rabelais; reexaminaremos essa questão no último capítulo de nosso estudo.

No Quarto Livro, as imagens inspiradas pela viagem de São Brandão misturam-se a imagens que têm um outro caráter. Praticamente, toda a viagem de Pantagruel se desenvolve no mundo dos infernos, o mundo ultrapassado dos espantalhos cômicos. A Ilha dos Chicaneiros, a Ilha das Morcelas selvagens, a guerra carnavalesca com essas últimas, a não menos carnavalesca figura de *Quaresmeprenant* (cúmulo da anatomia fantástica), a Ilha dos Papimanos e dos Papafigos, a Ilha de Gáster e os sacrifícios dos gastrólatras, as novelas e episódios intercalados, sobretudo a história dos chicaneiros espancados na casa do senhor de Basché, e a narrativa das brincadeiras de mau gosto de François Villon, são outras tantas imagens tratadas no estilo carnavalesco, do velho mundo, do velho poder e da velha verdade, espantalhos cômicos, farsa do inferno carnavalesco, figuras das diabruras. O movimento para baixo, nas formas e expressões mais variadas, penetra todas as imagens do Quarto Livro. É importante sublinhar a enorme quantidade de alusões políticas de atualidade de que este livro está cheio.

As maravilhas lendárias do mar de Irlanda transformam-se, no correr das páginas, em alegre inferno carnavalesco.

O projeto inicial de Rabelais, traçado no último capítulo de *Pantagruel*, foi portanto realizado com constância, apesar de todas as mudanças aparentes.

O valor da concepção do mundo, do movimento para baixo e da imagem do inferno que o coroa, esclarece-se quando visto contra o pano de fundo do rearranjo total sofrido pelo quadro medieval do mundo no Renascimento. No capítulo precedente, definimos o caráter hierárquico do cosmos físico medieval (disposição hierárquica dos quatro elementos naturais e de seu movimento). A ordem mundial metafísica e moral estava também sujeita à gradação hierárquica.

Dionísio Areopagita exerceu uma influência preponderante sobre todo o pensamento da Idade Média e mesmo sobre o pensamento por imagens. Suas obras¹⁰ estabelecem de maneira conseqüente as idéias hierárquicas. Sua doutrina é um misto de neoplatonismo e de cristianismo. Tomou do primeiro a idéia do cosmos repartido em graus, dividido em mundos superiores e inferiores, e ao segundo, a idéia da redenção, intermediária entre os mundos superiores e inferiores. Dionísio traça uma pintura sistemática da escala hierárquica que leva do céu à terra. Entre o homem e Deus encontra-se o mundo das inteligências puras e das forças celestes. Elas se dividem em três círculos que, por sua vez, se subdividem em três. A hierarquia eclesiástica é o reflexo estrito da hierarquia celeste. A doutrina de Dionísio Areopagita exerceu uma influência considerável sobre Erígenio, Alberto o Grande e Tomás de Aquino.

No quadro do mundo medieval, o alto e o baixo, o inferior e o superior têm uma significação absoluta, tanto no que se refere ao espaço como no que se refere ao valor. Por isso, as imagens do movimento para o alto, a via da ascensão, ou a contrária, da queda, tiveram um papel excepcional no sistema conceptual. E também no das imagens da literatura e da arte penetradas por essa concepção. Todo movimento importante era compreendido e representado unicamente como um movimento para o baixo ou o alto, como um movimento vertical. No pensamento e na obra artística da Idade Média, todas as imagens e metáforas relativas ao movimento têm uma tendência vertical nitidamente expressa e de surpreendente perseverança. Elas tinham uma importância considerável; todo o sistema das avaliações se traduzia, com efeito, nas metáforas do movimento: o melhor era superior, o mau, inferior. A ausência quase total em todas essas imagens motrizes do movimento horizontal, para a frente ou para trás, é especialmente impressionante. O movimento horizontal não tinha nenhuma importância, não mudava em nada a situação de valor do objeto, o seu verdadeiro destino, era compreendido como caminhar sem sair do lugar, um movimento insensato num círculo sem saída.

É interessante observar que mesmo as descrições medievais de viagens e peregrinações não faziam caso do movimento para frente,

¹⁰ Suas obras são: *Nomes divinos*, *Hierarquia celeste*, *Hierarquia eclesiástica*.

ao longe, na horizontalidade do mundo: a imagem da estrada era deformada e substituída pela verticalidade medieval, pela apreciação hierárquica do espaço terrestre. O modelo do mundo concreto e visual que residia na base do pensamento figurado medieval, era essencialmente vertical.

O movimento hierárquico vertical determinava por sua vez a atitude em relação ao tempo, concebido e representado como uma horizontal. Por isso, a hierarquia era figurada como extratemporal. O tempo não tinha nenhuma importância essencial para o impulso hierárquico. Ainda, a idéia do progresso no tempo, do movimento para a frente no tempo, não existia. Era possível regenerar-se instantaneamente nas esferas superiores, e a garrafa de Maomé não tinha tempo de revirar-se. O escatologismo da concepção medieval do mundo desprezava também o tempo.

Nesse sentido, a imagem do mundo dada por Dante é extremamente sintomática. No quadro dantesco do mundo, o movimento tem um papel importante, mas todas as imagens e metáforas do movimento (no plano do espaço e do valor) estão impregnadas pela tendência puramente vertical da ascensão e da queda. Dante conhece apenas o "em cima" ou "embaixo" e ignora "para frente". Contudo, o sistema das imagens e metáforas relativas ao movimento vertical é tratado com uma profundidade e uma riqueza surpreendentes.

Todo o mundo dantesco tende à verticalidade, do baixo mais baixo (a goela de Satã) até aos últimos cimos da morada de Deus e das almas bem-aventuradas. O único movimento essencial, que muda a situação e o destino da alma, é o movimento para o alto ou para baixo nessa vertical. A diversidade essencial não existe para Dante senão nessa linha, isto é, o que se encontra mais alto ou mais baixo; as diferenças entre o que se encontra no mesmo plano, no mesmo nível, não são importantes. Trata-se de uma propriedade característica da concepção medieval do mundo: apenas o indício hierárquico diferencia sensivelmente um do outro e cria a diversidade dos valores. O pensamento oficial da Idade Média é indiferente às outras distinções não-hierárquicas.

No mundo dantesco, quase não encontramos imagens, por pouco importantes que sejam, do distante e do próximo, no sentido propriamente espacial e temporal; ele conhece apenas a distância e a proximidade hierárquica. É característico observar que, em relação à personagem de Beatriz (na *Divina comédia* como na *Vida nova*), só existe um afastamento ou uma aproximação com uma coloração hierárquica; a queda afasta Beatriz; o impulso da alma aproxima dela; basta um instante para vencer o afastamento infinito da bem-amada, e um instante também para afastá-la infinitamente. O espaço e o tempo parecem totalmente banidos dessa história de amor, figuram aí apenas na sua forma hierárquica e simbólica. Que diferença do lirismo

amoroso popular, onde o verdadeiro afastamento do bem-amado, as longas e difíceis viagens para unir-se a ele, o tempo concreto da espera, as dores e fidelidades têm um papel tão capital!¹¹ No mundo dantesco, o tempo é desprezado. Nesse mundo hierárquico, encontra-se no corte de qualquer momento o grau extremo de inferioridade e o grau superior de perfeição; o tempo histórico efetivo em nada pode mudá-lo.

Contudo, na obra de Dante, o quadro do mundo medieval já está em estado de crise e ruptura. Apesar da sua vontade ideológica, a individualidade e a diversidade encontram-se colocadas sobre um plano hierárquico único, no mesmo grau de altitude. Personagens como Farinata, Ugolino, Paolo e Francesca, etc., não são importantes e diversos por índice hierárquico de sua condição nos graus de ascensão das almas. O mundo de Dante é extremamente complexo. O seu excepcional vigor artístico manifesta-se na enorme tensão das direções opostas, que carrega todas as imagens do seu universo. Ao poderoso impulso vertical opõe-se a tendência igualmente poderosa das imagens a lançarem-se sobre a horizontal do espaço real e do tempo histórico, o desejo de pensar e de realizar o seu destino fora das regras e apreciações hierárquicas da Idade Média. Daí a incrível tensão do equilíbrio no qual a titânica potência artística do autor mergulhou o seu mundo.

Na época de Rabelais, o mundo hierárquico da Idade Média ruía. O modelo do mundo unilateralmente vertical, extratemporal, com o seu alto e o seu baixo absolutos, o seu sistema unilateral de movimento ascendente e descendente, estava em plena desorganização. Um novo modelo começava a reformar-se, no qual o papel dominante passava às linhas horizontais, ao movimento para frente no espaço real e no tempo histórico. O pensamento filosófico, o conhecimento científico, a prática humana e a arte, assim como a literatura, trabalhavam para criar esse novo modelo.

No decorrer da luta em favor de um novo quadro do mundo e da destruição da hierarquia medieval, Rabelais utiliza constantemente o procedimento folclórico tradicional da "hierarquia às avessas", do "mundo às avessas", da "negação positiva". Permuta o alto e o baixo, mistura de propósito os planos hierárquicos, a fim de retirar e liberar a realidade concreta do objeto, a fim de mostrar a sua verdadeira fisionomia material e corporal, a sua verdadeira existência real, do outro lado de todas as regras e apreciações hierárquicas.

Rabelais opõe o poderoso movimento para o baixo absoluto de todas as imagens populares, o elemento do tempo nessas últimas e a

¹¹ A célebre personagem provençal da "princesa distante" é um híbrido entre o afastamento hierárquico do pensamento oficial da Idade Média e o afastamento no espaço real da poesia lírica popular.

imagem ambivalente dos infernos à tendência hierárquica abstrata para o alto. Busca a terra real e o tempo histórico real não no alto, mas no baixo. Segundo o oráculo da *Dive Bouteille*, a verdadeira riqueza está enterrada no baixo, sob a terra, e o mais sábio de todos é o tempo, porque ele descobrirá os tesouros e todos os segredos ocultos.

O princípio material e corporal, a terra e o tempo real, tornam-se o centro relativo do novo quadro do mundo. O critério fundamental de todas as apreciações não é o impulso da alma individual sobre a vertical extratemporal até às esferas superiores, mas o movimento de toda a humanidade para frente, na horizontal do tempo histórico. Uma vez terminada a sua obra, a alma individual envelhece e morre ao mesmo tempo que o corpo individual, mas o corpo do povo e da humanidade, fecundado pelos mortos, renova-se perpetuamente e avança inflexivelmente no caminho do aperfeiçoamento histórico.

Rabelais deu a essas idéias uma expressão teórica quase direta na célebre carta de Gargantua a Pantagruel (Livro II, cap. VIII). Examinemos a passagem correspondente:

“Entre os dons, graças e prerrogativas com os quais o soberano plasmador, Deus todo-poderoso, dotou e ornou a natureza humana no seu começo, parece-me singular e excelente aquela pela qual ela pode, em estado mortal, adquirir uma espécie de imortalidade e, no decurso de uma vida transitória, perpetuar o seu nome e a sua semente. O que é feito por linhagem saída de nós em matrimônio legítimo[...]

“Não portanto sem justa causa dou graças a Deus, meu conservador, por ter-me permitido ver a minha antigüidade encanecida reflorir na tua juventude, pois, quando, pela vontade daquele que tudo rege e modera, minha alma deixar esta habitação humana, não julgarei ter morrido de todo, mas passado de um lugar a outro, uma vez que, através de ti, permaneço na minha imagem visível neste mundo, vivo, vendo e conversando com as pessoas honradas e meus amigos [...].”*

Essa epístola é redigida no estilo retórico elevado da época. São as palavras livrescas de um humanista, que parece perfeitamente leal à Igreja Católica, palavras subordinadas a todas as regras verbais oficiais, a todas as convenções da época. O tom, o estilo um pouco arcaico, os termos e expressões rigorosamente corretos e piedosos não contêm a menor alusão à praça pública, que rege o essencial do léxico da obra. Essa carta, que parece saída de um outro universo verbal, é uma amostra da linguagem oficial da época.

* *Obras*, Pléiade, p. 202-203; Livro de bolso, vol. I, p. 127-129.

No entanto, o seu conteúdo está longe de corresponder às concepções religiosas oficiais. Apesar da devoção extrema das expressões que começam e terminam quase todos os parágrafos, os pensamentos que desenvolvem sobre a imortalidade terrestre relativa situam-se numa dimensão diferente da doutrina religiosa da imortalidade das almas.

Rabelais não parece contestar a imortalidade da alma fora do corpo, aceita-a como algo perfeitamente natural. O que o interessa, é uma outra imortalidade relativa ("espécie de imortalidade") ligada ao corpo, à vida terrestre, acessível à experiência vivente. Trata-se da imortalidade da semente, do nome, das ações e da cultura humanas. A proclamação dessa imortalidade relativa e sua definição são tais, que a imortalidade da alma fora do corpo se torna totalmente desprezada. Rabelais não organiza em absoluto uma perpetuação estática da velha alma que deixou o corpo caduco no além, onde ela não poderá mais crescer nem desenvolver-se sobre a terra. Ele quer ver-se a si mesmo, ver a sua velhice e caducidade refluírem na nova juventude do seu filho, neto, bisneto. A sua fisionomia terrestre visível, cujos traços se conservam nos seus descendentes, é-lhe cara. Ele quer, na pessoa desses últimos, permanecer "no mundo dos vivos" e viver entre os seus excelentes amigos.

Em outros termos, ele quer perpetuar o terrestre na terra, conservar todos os valores terrestres da vida: o seu belo físico, sua juventude dilatada, a alegria dos amigos. Quer continuar a viver, conservando esses valores para as outras gerações; quer perpetuar não a situação estática da alma beata, mas a alternância da vida, as renovações perpétuas, a fim de que a velhice e a caducidade refluam numa nova juventude. Sublinhamos essa formulação extremamente característica de Rabelais. Ele não diz que a juventude do filho virá substituir a velhice do pai, pois essa expressão separaria o filho do pai, a juventude da velhice, opô-los-ia como a dois fenômenos estáticos e fechados.

A imagem rabelaisiana é bicorporal: ele diz "minha antigüidade encanecida refluir na tua juventude".

Ele traduz na língua retórica próxima do espírito do original, a imagem grotesca e popular, da velhice prenhe ou da morte dando à luz. A expressão rabelaisiana sublinha a unidade ininterrupta, mas contraditória, do processo de vida que não desaparece com a morte, mas ao contrário triunfa nela, pois a morte é o rejuvenescimento da vida.

Sublinhemos uma outra expressão da passagem em causa: Gargantua escreve: "Quando [...] minha alma deixar esta habitação humana, não jugarei ter morrido de todo, mas passado de um lugar a outro [...]."

Poder-se-ia crer que o "eu" não morre nunca, justamente porque com a alma que deixou o corpo, eleva-se às montanhosas moradas, "de um lugar a outro". Na realidade, o destino da alma que deixou o corpo, não interessa em nada a Gargantua; a mudança de habitação tem que ver com a terra, o espaço terrestre, é a existência terrestre, o destino do seu filho e, na sua pessoa, a vida e o destino de todas as gerações futuras que lhe interessam. A vertical do impulso da alma que deixou o corpo, está inteiramente eliminada, resta a horizontal corporal e terrestre da transferência de uma morada a outra, do velho corpo ao jovem, duma geração à outra, do presente ao futuro.

Rabelais não faz alusão à renovação, ao rejuvenescimento biológico do homem nas gerações seguintes. Para ele, o aspecto biológico é inseparável dos aspectos social, histórico e cultural. A velhice do pai refloresce na juventude do filho não no mesmo nível, mas num grau diferente, novo e superior, da evolução histórica e cultural da humanidade. Regenerando-se, a vida não se repete, ela aperfeiçoa-se. Na continuação da carta, Gargantua assinala a grande transformação que se operou no curso da sua vida:

"[...] mas, pela bondade divina, a luz e a dignidade foram restituídas às letras na minha vida, e vejo tal progresso nelas que, agora, dificilmente seria admitido na primeira série dos garotos escolares, eu, que na minha idade viril, era reputado (não sem razão) o mais sábio deste século."*

Sublinhemos principalmente a consciência perfeitamente clara, típica de Rabelais, da transformação histórica que se operara, da mudança brutal dos tempos, do advento de uma nova idade. Ele exprime essa sensação nas outras partes do livro através do sistema das imagens da festa popular: ano-novo, primavera, terça-feira gorda; na epístola, ele lhe dá uma expressão teórica nítida e precisa.

A idéia do caráter especial do rejuvenescimento humano é formulada com uma precisão espantosa. O filho não se contenta com repetir a juventude do pai. Os conhecimentos desse último, que passa por ser o homem mais instruído do seu tempo, são insuficientes para entrar na primeira série da escola primária, isto é, são mais reduzidos do que os que possui a criança da jovem geração, da nova época. O progresso cultural e histórico da humanidade move-se incansavelmente para a frente, e graças a isso a juventude de cada geração é inteiramente nova, superior porque situada num nível novo e superior do desenvolvimento cultural. Não é a juventude de um animal, que repete simplesmente a das gerações anteriores, é a juventude do homem histórico, em crescimento.

* *Obras*, Pléiade, p. 204; Livro de bolso, vol. I, p. 133.

A imagem da velhice que refloresce numa nova juventude, recebe uma coloração histórica. É o rejuvenescimento não do indivíduo biológico, mas do homem histórico, e conseqüentemente da cultura.

Será preciso esperar dois séculos e meio para que a idéia de Rabelais seja retomada (e não na sua melhor forma, aliás) por Herder, na sua doutrina do rejuvenescimento da cultura humana com a juventude de cada nova geração. A experiência de justificação da morte tentada por Herder, graças à sua natureza idealista e seu otimismo um pouco forçado, cede à justificação incondicional rabelaisiana da vida que inclui a morte.

Sublinhemos que a idéia do aperfeiçoamento do homem está completamente separada da ascensão vertical. É o triunfo da nova horizontal do movimento para frente no espaço e no tempo reais. O aperfeiçoamento do homem obtém-se, não por um impulso da alma individual para as esferas hierárquicas superiores, mas no processo histórico de desenvolvimento da humanidade.

Em Rabelais, a idéia da morte está isenta de todo matiz trágico e apavorante. A morte é um momento indispensável no processo de crescimento e de renovação do povo, é a outra face do nascimento.

Rabelais exprime de maneira bem clara (embora um pouco racionalista e exterior) essa atitude em face da morte-nascimento, no terceiro capítulo de *Pantagruel*. Gargantua perde sua mulher e tem um filho no mesmo instante, e por causa disso encontra-se bem embarçado: “[...] e a dúvida que perturbava o seu entendimento era, a saber, se devia chorar a morte da sua mulher, ou rir de alegria por seu filho.”*

Gargantua alternadamente “chorava como uma vaca” ou, quando Pantagruel lhe vinha à lembrança, exclamava:

“Oh, meu filhinho (dizia), meu colhão, meu peidinho, como tu és bonito, e quanto agradeço a Deus de me ter dado um filho tão belo, tão alegre, tão risonho, tão bonito. Oh, oh, oh, oh, como estou contente! Bebamos! Deixemos toda melancolia! Traze o melhor, lava os copos, põe a toalha, afugenta estes cães, assopra este fogo, acende a candeia, fecha esta porta, corta o pão para a sopa, manda embora estes pobres, e dá-lhes o que pedirem! Toma o meu roupão, usarei o gibão para melhor festejar os comensais.

Dizendo isso, ouviu a litania e os *Memento* dos monges que levavam sua mulher para enterrar.” (Livro II, cap. III).**

O nascimento e a morte se cruzaram. A morte é a outra face do nascimento. Gargantua não sabe se deve chorar ou rir. Finalmente é

* *Obras*, Pléiade, p. 181; Livro de bolso, vol. I, cap. III, p. 71.

** *Obras*, Pléiade, p. 181-2; Livro de bolso, vol. I, cap. III, p. 78.

a alegria da renovação que o embarga. Gargantua acolhe com um alegre festim o triunfo da vida; há nesse último, como em todo o mundo rabelaisiano, um elemento do futuro utópico. Tudo que é estranho à alegria do banquete deve ser afastado: mendigos e cães; o banquete deve ser universal. As vestimentas serão trocadas ("toma o meu roupão, usarei o gibão"). Encontra-se ainda uma paródia da liturgia (da Ceia: vinho, pão, toalha própria, velas acesas, portas fechadas). Mas o que se festeja é principalmente o verdadeiro triunfo da vida nascente que venceu a morte.

A associação da morte e do riso é muito característica do sistema rabelaisiano das imagens. O episódio de mestre Janotus de Bragmardo termina com este parágrafo:

"O sofista mal acabara, quando Ponócrates e Eudemon estalaram a rir tão profundamente que cuidaram entregar a alma a Deus, nem mais nem menos como se passou com Crassus, vendo um asno colhudo que comia cardos, e com Philemon, vendo um asno que comia os figos que tinham sido preparados para o jantar, os quais morreram de tanto rir. Junto com eles começou a rir mestre Janotus, cada um mais que o outro, tanto que as lágrimas lhes vinham aos olhos pelo veemente abalo da substância do cérebro, da qual foram espremidas essas umidades lacrimais e conduzidas aos nervos óticos. No que eles pareciam Demócrito heraclitizando e Heráclito democratizando."*

Morrer de rir é uma das variedades da *morte alegre*. Rabelais volta várias vezes às imagens da morte alegre. No capítulo X de *Gargantua*, enumera as formas de morrer de felicidade ou de alegria. Essas mortes são tomadas de fontes antigas. De Aulo Gélcio, por exemplo, a de Diágoras cujos três filhos venceram os Jogos Olímpicos: ele morre de alegria no momento em que seus filhos vitoriosos o coroam com as suas coroas, e que o povo o cobre de flores. De Plínio, tomou a morte do lacedemônio Quílon, morto, ele também, de alegria depois da vitória de seu filho nos Jogos Olímpicos.^{11 b} No total, enumera nove casos. No mesmo capítulo, dá, referindo-se a Galeno, uma explicação fisiológica do fenômeno.

O capítulo XXI do Terceiro Livro encena a alegre agonia de Raminagrobis. Quando Panurge e seus companheiros chegam à sua casa, "encontraram o bom velho em agonia, com semblante alegre, face aberta e olhar luminoso."**

No Quarto Livro, por ocasião da estranha morte de Bringuenorilles, engolidor de moinhos de vento, Rabelais dá uma longa lista de mortes

* *Obras*, Pléiade, p. 59-60; Livro de bolso, vol. II, p. 165.

^{11 b} Observemos que quando os velhos morrem de alegria, seus filhos são triunfadores: trata-se de uma vitória da jovem vida.

** *Ibid.*, p. 403; Livro de bolso, vol. III, p. 255.

insólitas e curiosas, inclusive mortes em circunstâncias e condições alegres. A maioria dos exemplos é tomada das antologias de erudição, antigas e novas, extremamente difundidas na época. A principal fonte era a popular antologia de Ravisius Textor,¹² cujo primeiro capítulo, especialmente dedicado à morte, compreendia a seguinte subdivisão: "Mortes de alegria e de riso."¹³ O interesse pelas diversas mortes extraordinárias é próprio de todas as épocas, mas a predileção pelas mortes de alegria e de riso é sobretudo típica do Renascimento e de Rabelais.

Em Rabelais e nas fontes populares a que recorre, a *morte* é uma imagem ambivalente, e é por isso que ela pode ser alegre. A imagem da morte, embora focalize o corpo agonizante (individual), engloba ao mesmo tempo uma pequena parte de um outro corpo nascente, jovem, que, mesmo quando não é mostrado e designado nomeadamente, está *implicitamente* incluído na imagem da morte. Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação.

A imagem do nascimento é também ambivalente: ela focaliza o corpo nascente, que engloba uma pequena parte do corpo agonizante. No primeiro caso, é o pólo negativo (a morte) que é fixada, mas sem ter sido separada do pólo positivo (o nascimento); no segundo, é o pólo positivo (o nascimento), mas sem ter sido destacado do pólo negativo (a morte).

A imagem dos infernos é também ambivalente: eles focalizam o passado, o que é denegrido, condenado, indigno de existir no presente, ultrapassado e inútil; mas englobam também uma pequena parte da vida nova, do futuro trazido ao mundo; pois é ele que em última análise condena e mata o passado, o antigo.

Todas as imagens análogas são bicorporais, bifaciais, prenhes. A negação e a afirmação, o alto e o baixo, as injúrias e os louvores estão nelas fundidos e misturados em proporções variáveis. Devemos deter-nos ainda nessa ambivalência das imagens rabelaisianas, mas, desta vez, no plano essencialmente formal.

Examinaremos antes de mais nada as particularidades da negação

¹² A primeira edição apareceu em 1503; mais duas saíram até 1532.

¹³ Na Antologia de Valério Máximo, que gozava de imensa popularidade na Idade Média, encontra-se igualmente um capítulo especial (cap. XII do IX Livro): "Mortes extraordinárias". Rabelais tomou dele cinco casos. A recolha de erudição de Batista Fulgosa (1507) contém também um capítulo sobre as mortes extraordinárias, de onde Rabelais tomou dois casos. Essas coleções atestam a extrema popularidade desse tema na Idade Média e no Renascimento.

no sistema das imagens de Rabelais (que já conhecemos em parte), depois a fusão do elogio e da injúria no seu vocabulário.¹⁴

Em todas as imagens da festa popular, a negação jamais tem um caráter abstrato, lógico. Pelo contrário, ela é sempre figurada, concreta, sensível. Não é o nada que se encontra por trás dela, mas uma espécie de objeto às avessas, de objeto denegrido, uma inversão carnavalesca. A negação remaneja a imagem do objeto denegrido, muda principalmente sua situação no espaço, tanto do objeto inteiro como de suas partes; transporta-o inteiro para os infernos, põe o baixo no lugar do alto, ou o traseiro no lugar do dianteiro, deforma as proporções espaciais do objeto, exagerando desmesuradamente um único de seus elementos em detrimento dos outros, etc.

Dessa forma, a negação e a aniquilação do objeto é sobretudo a sua permutação no espaço, o seu remanejamento. O nada do objeto é a sua outra face, o seu avesso. E esse avesso, ou esse baixo, tomam uma coloração temporal, são compreendidos como o passado, como o antigo, como o não-presente. O objeto aniquilado parece ter ficado no mundo, mas com uma nova forma de existência no espaço e no tempo: torna-se de alguma forma o avesso do novo objeto que veio para ocupar o seu lugar.

O carnaval celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, do novo ano, da nova primavera, do novo reino. O velho mundo aniquilado é apresentado juntamente com o novo, representado com ele, como a parte agonizante do mundo bicorporal único. É por essa razão que as imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito. Isso se manifesta sobretudo nas vestimentas das pessoas: homens fantasiados de mulheres e vice-versa, roupas vestidas do avesso, roupas do alto postas no lugar das de baixo, etc. Uma descrição de um *charivari* do século XIV diz: "Eles puseram todas as suas roupas de trás para frente".

A mesma lógica ao avesso, as mesmas permutações do baixo e do alto se manifestam nos gestos e movimentos: movimento de trás para frente, cavalos montados com a cara voltada para o rabo, marcha de cabeça para baixo, exibição do traseiro.¹⁵

¹⁴ Abordaremos os fenômenos das imagens artísticas populares ainda incompreendidos e inestudados, os fenômenos espontâneos e dialéticos. Até agora, só se haviam estudado os que exprimem as relações de lógica formal, ou que, de qualquer forma, entram no quadro dessas relações, fenômenos por assim dizer situados numa superfície plana, unidimensionais e unitonais, que desenham a estática do objeto e são estranhos ao devir e à ambivalência. Enquanto que é justamente a dialética, na forma figurada, que encontramos nos fenômenos da cultura cômica popular.

¹⁵ Essa descrição do *Roman de Fauvel* acrescenta: "Uns mostram o traseiro ao vento."

De fato, essa lógica determina a escolha e o destino dos objetos utilizados durante o carnaval: são, por assim dizer, usados ao avesso, contrariamente ao seu uso habitual: os utensílios domésticos são armas; o aparelho de cozinha e a louça, instrumentos musicais. Várias vezes figuram coisas manifestamente inúteis e sem uso: balde furado, tonel com o fundo esburacado, etc. Já vimos o papel do *bric-à-brac* no inferno carnavalesco.

Já explicamos também suficientemente o papel da permutação do alto e do baixo nas formas do cômico popular (desde a simples cambalhota até às situações cômicas mais complexas).

A negação obtém também uma expressão espacial e temporal nas grosserias: ela é na maioria dos casos topográfica (o baixo da terra, ou do corpo humano). *As grosserias são a forma mais antiga da negação figurada ambivalente.*

No sistema rabelaisiano, a negação, na sua expressão espacial e temporal, desempenha um papel prodigioso nas formas da inversão do traseiro, do baixo, do avesso, do trás para frente, etc. Já citamos bastantes exemplos em apoio dessa tese.

Com efeito, a negação cronotópica espacial e temporal, fixando o pólo negativo, não o destaca do pólo positivo. Não é uma negação abstrata e absoluta, que separa completamente o fenômeno em questão do resto do mundo. A negação cronotópica não efetua essa divisão. Ela toma o fenômeno no seu devir, no seu movimento desde o pólo negativo até ao pólo positivo. Ela tem que ver não com um conceito abstrato (ela não é uma negação lógica), mas dá, com efeito, uma descrição da metamorfose do mundo, da sua mudança de aspecto, da passagem do velho ao novo, do passado ao futuro. É o mundo que atravessa a fase da morte, que conduz a um novo nascimento.

É uma idéia que não compreendem aqueles que vêem nas imagens desse gênero uma sátira puramente denegridora dos fenômenos de atualidade, perfeitamente determinados e rigorosamente delimitados. Seria mais exato (mas não perfeitamente preciso) dizer que essas imagens se orientam para toda a realidade contemporânea, o presente enquanto tal, e que o representam como o processo de nascimento do futuro no passado, ou como a morte do passado prenhe do futuro.

Ao lado da forma de negação cronotópica funciona outra semelhante, a da construção da imagem positiva por meio da negação de certos fenômenos. Trata-se da mesma lógica do avesso, mas mais abstrata, sem permutação cronotópica nítida. Essa forma estava extremamente difundida no realismo grotesco. Sua variedade mais corrente era a simples substituição da negação pela afirmação. Numa certa medida, foi assim que Rabelais construiu a abadia de Téleta. Ela é

a antítese do mosteiro: o que é interdito naquele, é autorizado, até mesmo exigido, em Télema.

Encontramos na literatura da Idade Média toda uma série de construções análogas, por exemplo as *Regras do libertino bento*, regulamento monacal paródico onde se autoriza e consagra tudo o que é proibido aos monges. O *Canto dos vagantes da ordem* é também construído sobre a anulação das proibições correntes. No Renascimento, a imagem da "abadia ao avesso", onde tudo se subordina ao culto de Vênus e do amor, é fornecida por Jean Lemaire no *Templo de Vênus* e Coquillart, nos *Direitos novos*. Essas duas obras exerceram uma certa influência sobre Rabelais.

Percebe-se nitidamente a orientação desse jogo com a negação dirigida contra o mundo oficial, com todas as suas interdições e restrições. A sua abolição durante as recreações e festas também se encontra expressa. É um jogo carnavalesco com a negação, que pode, se necessário, colocar-se ao serviço das tendências utópicas (às quais dá, na verdade, uma expressão um pouco formalista).

A obra mais interessante dessa tendência é a célebre *História de Nemine*, uma das páginas mais curiosas da literatura recreativa latina da Idade Média.

A história desse jogo extremamente interessante com a negação é a seguinte: um certo Radulfus (possivelmente francês) compôs essa *História* em forma de sermão. *Nemo é uma criatura igual, por sua natureza, sua condição e suas forças excepcionais, à segunda pessoa da Santíssima Trindade, isto é, ao filho de Deus. Radulfus soube da existência desse grande Nemo em numerosos textos bíblicos, evangélicos ou litúrgicos, assim como em Cícero, Horácio e outros autores antigos; ele entende aí a palavra *nemo* (em latim "ninguém") não como uma negação, mas como um nome próprio. Por exemplo, diz-se na Sagrada Escritura: *Nemo Deum vidit* (Ninguém viu a Deus); Radulfus lê: "Nemo viu a Deus". Assim, tudo o que, nos textos citados por Radulfus, é considerado como impossível, inacessível, ou não autorizado para todos os outros é, para Nemo, possível, acessível e permitido. Dessa maneira criou a imagem grandiosa de Nemo, criatura quase igual a Deus, dotada de um poder excepcional, inacessível aos outros (sabe o que ninguém sabe), de uma liberdade extraordinária (pode fazer o que é proibido aos outros).

A obra de Radulfus não chegou até nós, mas a sua personagem Nemo impressionou os espíritos de numerosos contemporâneos, dando origem a uma seita especial: a *Secta Neminiana*. Um certo Stéphanne, da abadia de Saint-Georges, levantou-se contra ela; escreveu uma obra denunciando os neminianistas, e exigindo do Concílio de Paris a sua condenação e morte na fogueira. Conhecemos o texto dessa polêmica, assim como numerosas adaptações ulteriores da história de

Nemo.^a Múltiplos manuscritos dos séculos XIV e XV chegaram até nós, o que atesta a prodigiosa popularidade de Nemo. Qual era, afinal, o encanto e a força dessa personagem?

Ignoramos tudo a respeito das intenções de Radulfus, seu criador. Ele certamente não levava a sério o seu Nemo, tratava-se muito provavelmente de um jogo, uma recreação de um erudito clérigo da Idade Média. Mas Stéphane, criatura limitada e obtusa (um agelasto do tipo de Tappecoue), tomou-o perfeitamente a sério e partiu em campanha contra a heresia neminiamista. O seu ponto de vista, contudo, não é significativo. Todas as novas adaptações da história de Nemo que conhecemos têm o caráter evidente de um jogo alegre.

Não há nenhum motivo para supor que exista uma ligação direta entre a história de Nemo (nas variantes conhecidas) e a festa dos tolos ou, de forma geral, uma festa qualquer de tipo carnavalesco. Por outro lado, a sua ligação com a atmosfera festiva, de recreação, dos "dias gordos", não deixa sombra de dúvida. Trata-se da recreação típica de um clérigo da Idade Média, onde (como na esmagadora maioria das paródias), para falar como os apologistas da festa dos tolos, a tolice inata do homem (no sentido ambivalente) tem livre curso. É o ar que se deve deixar entrar no tonel a qualquer custo, a fim de impedir que exploda.

Nemo constitui o livre jogo carnavalesco com as negações e interdições da concepção oficial do mundo. A sua personagem é literalmente tecida na liberação de todas as restrições e interdições que pesam sobre o homem, esmagando-o, e que a religião oficial consagra. Daí o atrativo excepcional desse jogo para o homem da Idade Média. Todos esses intermináveis, limitadores e sinistros "ninguém pode", "ninguém é capaz", "ninguém sabe", "ninguém deve", "ninguém ousa" transformam-se em alegres "Nemo pode", "Nemo é capaz", "Nemo sabe", "Nemo deve", "Nemo ousa".

O autor das diferentes versões acumula liberdades, licenças e exceções sempre novas para Nemo. Diz-se, por exemplo, "Ninguém é profeta em sua terra", portanto, "Nemo é profeta em sua terra"; "ninguém pode ter duas mulheres", logo "Nemo pode ter duas mulheres". Segundo o regulamento dos beneditinos, ninguém tem o direito de falar depois da refeição: ainda aqui, faz-se exceção para Nemo: *post completorium Nemo loquatur*. Assim em tudo, desde os mandamentos divinos supremos até às interdições e restrições mais insignificantes da vida monacal, estendem-se a independência, a liberdade e o poder de Nemo.

^a Na literatura portuguesa, convém lembrar o diálogo entre Todo o Mundo e Ninguém, de Gil Vicente, embora o sentido do jogo seja aí o inverso.

O jogo com a negação, personificado por Nemo, não era desprovido de um certo elemento utópico, embora essa utopia tivesse um caráter formal e anárquico. Apesar de toda a diferença entre esse tipo de jogo e a sua forma cronotópica estudada anteriormente (o mundo às avessas), pode-se notar uma importante semelhança de funções. A personagem de Nemo não é mais que a encarnação "ao avesso" do mundo das possibilidades humanas limitadas, do exercício das funções oficiais e das interdições oficiais. Por causa disso, essas duas formas se mesclam e fundem.

Encontra-se freqüentemente em Rabelais esse jogo com a negação. Depois da abadia de Télema, examinemos os passatempos do jovem Gargantua: aí, os provérbios são realizados ao contrário do seu sentido. O jogo com a negação, na descrição dos órgãos exteriores e interiores de *Quaresmeprenant* e do seu modo de vida, teve um papel não menos considerável. Encontra-se sempre esse aspecto no discurso de Panurge em louvor dos credores e devedores, na descrição da Ilha Ennassin, e em numerosos outros episódios. Além disso, o jogo com a negação está disseminado em toda a obra. É por vezes difícil traçar a fronteira entre a inversão espacial e temporal cronotópica e o jogo com a negação (isto é, o contrário do sentido): uma coisa passa diretamente a outra (como por exemplo na descrição de *Quaresmeprenant*); a imagem espacial e temporal dá uma cambalhota, e da mesma forma o sentido e a apreciação. Como o corpo, o sentido sabe girar na roda. Num caso como em outro, a imagem torna-se grotesca e ambivalente.

O jogo com a negação, assim como a sua expressão cronotópica servem igualmente para unir em uma única a imagem do antigo e do novo, do agonizante e do nascente. Os dois fenômenos servem para exprimir o todo bicorporal do mundo e o jogo com o tempo, que aniquila e renova ao mesmo tempo, muda e substitui todas as coisas e todos os sentidos.

Examinemos agora a fusão do louvor e da injúria no vocabulário rabelaisiano. Já abordamos esse problema no capítulo consagrado ao vocabulário da praça pública. Constatamos que a injúria é o reverso do elogio. O vocabulário da praça pública em festa injuria, louvando, e elogia, injuriando. É um Jano de dupla face; essas palavras são dirigidas a um objeto bicorporal, a um mundo bicorporal (pois elas são sempre universais), que morre e nasce ao mesmo tempo, ao passado que traz o futuro ao mundo. O louvor ou a injúria podem predominar: um está sempre prestes a transformar-se no outro. O elogio contém *implícita* a injúria, ele está prenhe da injúria e, inversamente, a injúria está prenhe do elogio.

Não se encontram palavras neutras em Rabelais: ouvimos aí apenas uma mistura de louvores e injúrias. Mas é o louvor e a injúria do tempo mais completo, mais alegre. O ponto de vista do todo não é absolutamente neutro ou indiferente; não é a posição imparcial do "terceiro", não há lugar para ele num mundo em plena evolução. O todo injuria e louva ao mesmo tempo. O louvor e a injúria se diferenciam e desassociaam nas vozes dos indivíduos, enquanto que, na voz do todo, estão ligados e constituem uma unidade ambivalente.

O louvor e a injúria misturam-se não apenas nas palavras do autor, mas ainda muito freqüentemente nas das suas personagens. O louvor-injúria refere-se tanto ao todo como a cada fenômeno, por mais insignificante que seja (pois nenhum deles é tomado isoladamente do todo). A fusão do louvor-injúria pertence à própria essência da palavra rabelaisiana.

Seria superficial e radicalmente errôneo explicar essa fusão alegando que, em cada acontecimento real e em cada personalidade real, os traços positivos e negativos estão sempre misturados: há motivos para louvar, assim como para injuriar. Essa explicação é estática e mecânica, considera o fenômeno como algo isolado, imóvel e totalmente acabado; e são princípios morais, abstratos, que presidem ao isolamento de certas propriedades (positivas ou negativas).

Em Rabelais, o louvor-injúria refere-se a tudo que tem uma existência verdadeira e a cada uma das suas partes, pois toda criatura morre e nasce ao mesmo tempo, o passado e o futuro, o ultrapassado e o novo, a velha e a nova verdade fundem-se nela. E por menor que seja a parte do presente que tomemos, aí encontramos sempre a mesma fusão, profundamente dinâmica: tudo o que existe — o todo como cada uma das suas partes — está em fase de devir, e portanto é risível (como tudo em devir), mas deve constituir o objeto de gracejos alegres.

Analisaremos dois episódios nos quais a fusão do louvor-injúria se mostra com uma simplicidade e um concretismo particulares; em seguida, trataremos de vários outros fenômenos análogos, assim como de algumas das suas fontes comuns.

No Terceiro Livro, encontra-se o seguinte episódio: Panurge, acobrunhado por não encontrar solução para o problema do seu casamento, enredado nas respostas desfavoráveis obtidas através de adivinhação, suplica a frei Jean que lhe dê um conselho e uma solução; ele reveste a sua prece sob a forma de uma litania elogiosa, dirigida a frei Jean. Toma como invocação o termo obscuro "colhão" e repete-o cento e cinquenta e três vezes, acompanhando-o de cada vez de um epíteto elogioso, que caracteriza o perfeito estado do órgão de frei Jean.

Este é o começo:

“Ouve, colhão pequenino, colhão de frade, colhão de renome, colhão patudo, colhão trançado, colhão plúmbeo, colhão lácteo, colhão de feltro, colhão calafetado, colhão colorido, colhão escultural, colhão de estuque, colhão decorado com grotescos, colhão coberto de arabesco, colhão de aço, colhão peludo como uma lebre, colhão de antiquário, colhão firme, colhão purpurino, colhão calandrado [...]” (Livro III, cap. XXVI.)*

Esses cento e cinquenta e três epítetos são todos extremamente variados: são agrupados (sem rigor, contudo), seja em função das áreas às quais são tomados, por exemplo, termos relativos às artes plásticas (grotesco, arabesco), termos literários, etc., ou então agrupados por aliteração, ou finalmente através de uma rima ou de uma assonância. Trata-se portanto de ligações puramente exteriores, sem nenhuma relação com o objeto mesmo designado pelo termo “colhão”; em relação a ele, os cento e cinquenta e três epítetos são também inesperados e acidentais. Essa palavra, como todas as palavras obscenas, está isolada na língua; ela não é, evidentemente, empregada nas artes plásticas, nem na arquitetura, nem nas profissões artesanais; por isso qualquer epíteto apostado a ela parece insólito, forma uma espécie de dissonância. Mas todos esses cento e cinquenta e três epítetos têm um traço em comum: eles têm todos um caráter positivo, descrevem o “colhão” em perfeito estado e, nesse aspecto, constituem um louvor-elogio. Por isso, toda a invocação de Panurge a frei Jean é de caráter laudatório e elogioso.

Quando Panurge termina de expor o seu caso, frei Jean lhe responde. Como ele não está satisfeito com Panurge, o seu tom não é o mesmo. Ele escolhe a mesma invocação, a palavra “colhão”, e repete-o cento e cinquenta vezes, mas esses cento e cinquenta epítetos designam o estado extremamente mau e lamentável do órgão. Este é um extrato da litania de frei Jean:

“Diz, colhão encolhido, colhão mofado, colhão enferrujado, colhão amanhecido, colhão feito com água fria, colhão dependurado, colhão transido, colhão abatido, colhão engolido, colhão frouxo [...]” (Livro III, cap. XXVIII.)*

A invocação de frei Jean é injuriosa. O princípio exterior de escolha dos epítetos é o mesmo que o de Panurge: aplicados ao órgão em questão, são acidentais, com exceção talvez de alguns, que caracterizam os sintomas aparentes das doenças venéreas.

Notemos alguns traços em comum desse célebre episódio com o dos limpa-cus. São evidentes. Todos os trezentos e cinquenta e três epítetos dirigidos ao órgão estão submetidos ao rito do destronamento

* *Obras*, Pléiade, p. 422; Livro de bolso, vol. III, p. 299.

** *Ibid.*, p. 430; Livro de bolso, vol. III, p. 317-319.

e efetuam um novo nascimento. A sua significação renova-se numa esfera insólita da vida. Já conhecemos isso. Passemos agora a outros aspectos.

A palavra "colhão" (*couillon*) era extremamente usada na linguagem familiar da praça pública, como referência, injúria, termo afetoso (*couillaud*, *couillette*), como encorajamento amical e também como simples ornamento da linguagem. É freqüentemente encontrada na obra de Rabelais, que nos dá uma multidão de derivados seus, às vezes bastante inesperados: *couillard*, *couillâtre*, *couillaud*, *couillette*, *couillonas*, *couilloné*, *couilloniforme*, *couillonique*, *couilloniquement* e, finalmente, o nome próprio do lenhador Couillatrix.

Esses derivados surpreendentes e insólitos animaram e renovaram o vocabulário (Rabelais amava os derivados insólitos de termos obscenos). É preciso observar que na palavra "colhão" o elemento de invocação familiar era muito mais forte que em outros termos análogos. Por essa razão, Rabelais escolheu-o para edificar a sua litania paródica.

Esse termo era essencialmente ambivalente: suscitava de maneira indissolúvel o louvor e a injúria, elevava e humilhava ao mesmo tempo. Nessa acepção, era o equivalente de "louco" ou "tolo". Da mesma forma que o bufão (louco tolo) era o rei do "mundo às avessas", o colhão, reservatório principal da força viril, era por assim dizer o centro do quadro não oficial, interdito, do mundo, o rei do "baixo" corporal topográfico. É essa ambivalência do termo que Rabelais desenvolveu na sua litania. Do começo ao fim, é impossível traçar uma fronteira, ainda que imprecisa, entre o louvor e a injúria, é impossível dizer onde termina um e começa a outra. Nesse aspecto, não importa que um escolha os epítetos unicamente positivos, e o outro unicamente negativos, na medida em que ambos se referem a uma palavra profundamente ambivalente, e que ambos acentuam essa ambivalência.

A palavra "colhão" repete-se trezentas e três vezes na litania e o fato de que o tom com que é pronunciada muda, e que a entoação suplicante e afetuosa ceda lugar a uma entoação gracejadora e depreciativa, acentua mais a ambivalência dessa palavra da praça pública, de dupla face, como Jano. Dessa forma, a evocação elogiosa de Panurge e a outra, injuriosa, de frei Jean, são igualmente dúplices, cada uma em particular, enquanto que ambas juntas constituem um Jano de dupla face, por assim dizer, de segunda ordem.

A palavra laudatória ambivalente "colhão" cria a atmosfera específica da conversação de frei Jean com Panurge, que caracteriza por seu lado a atmosfera do conjunto da obra. Ela introduz o tom de franqueza familiar absoluta em que todas as coisas são chamadas pelo seu nome, mostradas tanto pela frente como por trás, pelo alto como pelo baixo, do interior como do exterior.

A quem se dirige o elogio-injúria dessa litania? A Panurge? A frei Jean? Talvez ao colhão? Talvez, finalmente, aos trezentos e três fenômenos que, na qualidade de epítetos, são anexados a esse termo obscuro e por isso mesmo são destronados e renovados?

Em princípio, o elogio-injúria dessa litania dirige-se a frei Jean e a Panurge, mas na realidade ele não tem nem destino determinado nem limite. Propaga-se em todas as direções, engloba na sua corrente todas as esferas possíveis da cultura e da realidade (na qualidade de epíteto de uma palavra obscena). O termo ambivalente "colhão", forma familiar de associação do elogio e da injúria, é universal. E não por acaso empregou Rabelais nessa ocorrência a forma da litania religiosa. Assim, essa forma (piedosa e unilateralmente elogiosa) encontra-se rebaixada, englobada na corrente do louvor-injúria, que reflete a contradição do mundo em devir. De tal maneira, toda essa invocação ambivalente perde o caráter de simples familiaridade cotidiana e transforma-se num ponto de vista universal, em verdadeira litania invertida dirigida ao baixo material e corporal encarnado na imagem do colhão.

Não é supérfluo sublinhar que entre as duas ladainhas (as de Panurge e de frei Jean) se incluem as palavras destes último sobre o nascimento do Anticristo, a necessidade de esvaziar os colhões antes do Juízo Final e o projeto de Panurge propondo que cada malfeitor, antes de ser executado, engendre um outro homem. Nesse caso, a imagem do colhão aparece na sua significação universal e cósmica, e está diretamente ligada ao tema do Juízo Final e dos infernos.

Assim, a ladainha paródica que acabamos de examinar, é a expressão condensada da particularidade essencial do vocabulário rabelaisiano que reúne sempre, sob uma forma mais ou menos impressionante, o louvor e a injúria, e dirige-se sempre ao mundo bicorporal em estado de devir.

Essas particularidades existiam já em potência na linguagem popular da praça pública para a qual se orienta o estilo de Rabelais.

A ausência de palavras e expressões neutras caracteriza essa linguagem. Como a linguagem falada, esta dirige-se sempre a alguém, orienta-se para um interlocutor, fala-lhe, fala por ele ou acerca dele. Para o interlocutor, segunda pessoa, não há de forma geral epítetos ou formas neutras, elas são ou amáveis, elogiosas, lisongeiros, afetuosas ou então depreciativas, humilhantes, injuriosas. Mas em relação à terceira pessoa, não há formas e tons rigorosamente neutros, da mesma maneira aliás que em relação às coisas: a coisa é, também ela, ou elogiada, ou injuriada.

Quanto mais oficial é a linguagem, mais esses tons (louvres e injúrias) se diferenciam, pois a linguagem reflete a hierarquia social instaurada, a hierarquia oficial das apreciações (em relação às coisas

e noções) e as fronteiras estáticas entre as coisas e os fenômenos instituídas pela concepção do mundo oficial.

Mas quanto menos oficial é a linguagem e mais familiar, mais frequente e substancialmente se aliam esses tons, mais se enfraquece a fronteira entre o louvor e a injúria; esses começam a coincidir em uma única pessoa e uma única coisa, enquanto representantes de um mundo em devir. As fronteiras oficiais fixas entre as coisas, os fenômenos e os valores, começam a misturar-se e a apagar-se. Desperta a antiquíssima ambivalência de todas as palavras e expressões que englobam os votos de vida e de morte, as sementes na terra e o renascimento. Revela-se o aspecto não oficial do mundo em devir e do corpo grotesco. E essa antiga ambivalência retoma vida numa forma licenciosa e alegre.

Podem-se observar sobrevivências dessa ambivalência na linguagem das pessoas cultas na época moderna. Na correspondência íntima, encontram-se às vezes termos grosseiros e injuriosos empregados num sentido afetuosos. Quando se ultrapassa um certo limite nas relações entre certas pessoas e que elas se tornam perfeitamente íntimas e francas, esboça-se uma mutação no emprego ordinário das palavras, uma destruição da hierarquia verbal; a linguagem se reorganiza num tom novo, francamente familiar; as palavras afetuosas parecem convencionais e falsas, apagadas, unilaterais e sobretudo incompletas; a sua coloração hierárquica torna-as inapropriadas à livre familiaridade que se instaurou, e por isso todas as palavras banais são banidas e substituídas ou por palavras injuriosas, ou por palavras criadas a partir do seu tipo e modelo. O louvor e a injúria aí se mesclam numa unidade indissociável. O "colhão" de dupla face de frei Jean e Panurge faz a sua aparição. Sempre que se criam as condições favoráveis a um comércio inteiramente não-oficial, completo e integral, ligado à vida, as palavras começam a orientar-se para essa plenitude ambivalente. Parece que a velha praça pública retoma vida nos diálogos trocados em casa, a intimidade toma emprestados os tons da antiga familiaridade, abolindo todas as fronteiras entre os homens.

Seria um erro grosseiro transpor esse fenômeno para o plano psicológico. Trata-se, na verdade, de um fenômeno social e verbal muito complexo. Todos os povos modernos têm imensas esferas de linguagem não publicada, cuja existência a língua literária e falada, educada segundo as regras e as opiniões da língua literária e livresca, nega. Apenas farrapos lamentáveis e esqueléticos dessas esferas não publicadas penetram nas páginas dos livros e isso, na maioria dos casos, na qualidade de "diálogos pitorescos": nessas circunstâncias estão situados no plano verbal mais afastado do domínio do discurso direto e sério do autor.

Na verdade, é impossível edificar nessas esferas verbais um julgamento sério, um pensamento ideológico válido, uma imagem artística

de valor, não porque sejam habitualmente pontilhadas de obscenidades (que podem também não existir), mas porque têm um ar *alógico*, parecem violar todas as distâncias habituais entre as coisas, fenômenos e valores; elas unem num todo aquilo que o pensamento está habituado a delimitar estritamente, às vezes mesmo a opor diametralmente. Nessas esferas não publicadas, as fronteiras entre os objetos e os fenômenos se traçam de uma maneira completamente diferente daquela que é exigida e autorizada pelo quadro do mundo predominante; essas fronteiras parecem tender a captar o objeto vizinho, o estágio seguinte da evolução.

Na época moderna, todas essas esferas alógicas da linguagem não publicada só se manifestam quando desaparecem todas as finalidades por menos sérias que sejam da linguagem, quando os homens, em condições de extrema familiaridade, se entregam a um jogo verbal desenfreado e sem finalidade, largam as rédeas à sua imaginação verbal, fora da rotina séria do pensamento e da criação figurada. Elas penetram apenas fracamente na literatura livresca, e isso unicamente nas formas inferiores do cômico verbal destituído de objetivo.¹⁶ Atualmente, essas esferas perderam quase toda a sua significação anterior, as ligações com a cultura popular, e transformaram-se na maioria dos casos em sobrevivências agonizantes do passado.

Mas na época de Rabelais, o seu papel era completamente diferente. Elas não eram de forma alguma "impublicáveis". Pelo contrário, estavam essencialmente ligadas à publicidade da praça pública. O seu peso específico na linguagem popular, que se tornava então, pela primeira vez, a da literatura e da ideologia, era considerável. E a sua importância no processo de ruptura da concepção medieval do mundo e na construção de um novo quadro realista era profundamente produtiva.

Detenhamo-nos agora num fenômeno particular, se bem que não tenha ligação direta e visível com o louvor-injúria ambivalente.

O *coq-à-l'âne* (disparate) era uma forma muito apreciada do cômico verbal popular. Trata-se de um gênero de *non-sense* cômico intencional, de linguagem deixada em liberdade, que não leva em conta nenhuma regra que seja, nem mesmo a lógica elementar.

¹⁶ As esferas não publicadas da linguagem têm habitualmente um importante papel no período de adolescência do escritor, preparando a sua *originalidade criadora* (sempre ligada a uma certa destruição do quadro do mundo dominante, com a sua revisão, por mais parcial que seja). Ver, por exemplo, o seu papel na adolescência de Flaubert; no conjunto, a sua correspondência e a dos seus amigos (em todos os períodos) fornece uma documentação rica e bastante fácil, que permite estudar os fenômenos acima definidos (formas familiares da linguagem, obscenidades, injúrias afetuosas, cômico verbal sem objetivo, etc.). Ver especialmente as cartas de Poitevin a Flaubert e as deste a Feydau.

As formas do *non-sense* verbal gozavam de grande difusão na Idade Média. Esse elemento figurava sob um ou outro aspecto em numerosos gêneros, mas havia também um seu gênero especial, chamado a *fatrasie*. Eram poesias formadas pela reunião sem sentido de palavras ligadas por assonâncias ou rimas, e que não possuíam nenhuma relação de sentido ou unidade de tema. No século XVI, encontram-se muitas vezes os *non-sense* verbais nas *soies*.

O próprio nome de *coq-à-l'âne* nasceu depois que Clément Marot escreveu em 1535 o seu primeiro *coq-à-l'âne* rimado, intitulado *Épître du coq-à-l'âne, dédiée à Lyon Jamet*.¹⁷ Esse texto é destituído de unidade de composição, de sequência lógica na descrição dos fatos e no desenvolvimento das idéias. Trata das diferentes "notícias do dia" da corte e de Paris; esse tema deve justificar a reunião incoerente e intencional de acontecimentos e idéias, unidos apenas pelo fato de que constituem as "notícias do dia" e que, por consequência, não podem ter nenhuma ligação e sequência lógica especiais.

O *coq-à-l'âne* desempenha um grande papel na obra de Rabelais. Os discursos de Baisecul, Humevesne e a conclusão de Pantagruel, que formam a matéria dos capítulos XI, XII e XIII de *Pantagruel*, são construídos como verdadeiros *coq-à-l'âne*; da mesma forma o capítulo XI de *Gagantua*, onde as diversões infantis do herói são descritas com características de uma série de provérbios e ditos (virados do avesso, na maioria dos casos). O segundo capítulo desse mesmo livro, "Les fanfreluches antidotées" (As bolhas de ar imunizadas), é uma variedade particular de *coq-à-l'âne* lógicos, puros e integrais. Elementos de *coq-à-l'âne* estão aliás espalhados de uma ponta à outra do romance; *non-sense* verbais intencionais, assim como alogismos isolados. Eles são importantes no capítulo IX do Quarto Livro onde se descrevem os nomes originais, as relações de parentesco e os casamentos dos habitantes da Ilha Ennassin.

Qual o sentido artístico e ideológico de todos esses *coq-à-l'âne*?

Trata-se principalmente de jogos de palavras, expressões correntes (provérbios, ditos), associações correntes de palavras, tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica. Uma espécie de recreação das palavras e das coisas deixadas em liberdade, liberadas do aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal. Ao gozar de uma total liberdade, as palavras colocam-se em relações e numa vizinhança completamente inusitadas. Se, na verdade, não se obtêm, na maioria dos casos, novas relações estáveis como consequência dessa associação, não é menos certo que a coexistência, por mais efêmera que seja,

¹⁷ *Epístola do galo ao asno, dedicada a Lyon Jamet*. Essa expressão, "*coq-à-l'âne*", designando palavras incoerentes e sem lógica, já existia antes, evidentemente.

dessas palavras, expressões e coisas fora das condições correntes, termina por renová-las, por desvendar a ambivalência e a multiplicidade das significações internas que lhes são inerentes, assim como as possibilidades que contêm e que não se exteriorizam nas condições habituais.

Em cada caso concreto, o *coq-à-l'âne* tem as suas funções próprias, o seu caráter particular. Por exemplo, "Les fanfreluches antidotées" são construídas sob a forma de enigmas. O autor aí descreve certos acontecimentos históricos, empregando um grande número de obscenidades e várias imagens de banquete. A poesia é construída de propósito de tal forma que o leitor aí procure alusões a acontecimentos políticos recentes ou de atualidade.¹⁸ Isso contribui para criar uma percepção carnavalesca original da vida política e histórica. Os acontecimentos são percebidos fora da sua interpretação tradicional e oficial banal, e revelam assim novas possibilidades de compreensão e de apreciação.

O *coq-à-l'âne* do capítulo XI do mesmo Livro tem um caráter diferente. As diversões infantis de Gargantua são descritas aí através de provérbios e expressões correntes variadas, que se sucedem sem nenhuma ligação lógica. Além disso, estão virados do avesso. De cada vez, Gargantua agiu contra os provérbios, isto é, ao contrário do seu sentido: por exemplo, sentou-se entre duas cadeiras, coçou-se com um vidro, malhou o ferro quando estava frio, etc. Dessa maneira, a personagem Gargantua é tratada no espírito do tolo do folclore, que faz tudo ao contrário do bom senso e da verdade corrente. Trata-se de uma variação do "mundo às avessas".

Enfim, no episódio do processo, as declarações de Baisecul, Humevesne e Pantagruel têm um caráter particular. É o *coq-à-l'âne* em estado puro, que se poderia qualificar de clássico. Não há nenhuma paródia da eloquência judiciária da época (os discursos não são de forma alguma construídos como debates judiciais). As imagens que recheiam esses discursos, são desprovidas de qualquer relação aparente.

Assim começa o discurso de Baisecul:

"Senhor, é verdade que uma criada da minha casa levava ovos para vender ao mercado [...] Mas, a propósito, ele passava entre os dois trópicos, seis moedas de prata para o zênite e alguns tostões que os montes Rifeus haviam tido naquele ano grande esterilidade de pega-trouxas, através de uma sedição de Ballivernes entre os Barragouyns e os Accoursier por causa da rebelião dos suíços, que se haviam reunido em número de bom viés, para ir *au gui l'an*

¹⁸ Os adeptos do método histórico-alegórico tentaram decifrá-los a todos.

neuf^a no primeiro dia do ano quando se dá a sopa aos bois e a chave do carvão às criadas para dar a aveia aos cães.

"Toda a noite não se fez outra coisa, a mão sobre o pote, que despachar bulas a pé e bulas a cavalo, para reter os barcos, pois os costureiros queriam fazer dos retalhos roubados uma zarabatana para cobrir o mar Oceano, que então estava prenhe de uma panelada de couves, segundo a opinião dos apanhadores de feno; mas os médicos diziam que pela sua urina não viam sinal evidente de por uma refeição de abetardas de comer achas com mostarda, a menos que os Senhores da corte ordenassem de qualquer maneira ao mal gálico que não continuasse a respigar bichos de seda [...]" (Livro II, cap. XI.)*

Não há nenhuma relação lógica entre as imagens desse trecho. O discurso de Baisecul salta, propriamente falando, "do galo ao asno". Contudo, as imagens mais incoerentes são tratadas, segundo o seu caráter, no espírito de todo o sistema rabelaisiano das imagens: temos sob os olhos um quadro tipicamente grotesco do mundo onde o corpo nascente, devorador e excretador se funde com a natureza e os fenômenos cósmicos; os "montes Rifeus", estéreis em falsas pedras, o mar prenhe de uma panelada de couves e tendo comido achas com mostarda, médicos estudando a urina do mar ("o complexo de Pantagrue"). Vemos em seguida todas as espécies de utensílios domésticos e de cozinha e sua utilização carnavalesca (isto é, ao inverso da sua finalidade): sopa distribuída aos bois, aveia dada aos cães, achas servindo de alimento.

Enfim, todas essas imagens grotescas corporais, cósmicas e carnavalescas se mesclam a acontecimentos políticos e históricos (sublevação dos suíços, despachos e estafetas enviados para reter os navios). Todas essas imagens e o próprio caráter da sua mistura são típicos das formas da festa popular. Encontramo-los nas *soties* e farsas da época de Rabelais. Mas aí, estão subordinadas a linhas de assunto e de sentido (para dizer a verdade, nem sempre); na passagem acima, o autor conduz um jogo carnavalesco de uma total liberdade com essas imagens, sem se deixar entrar por nenhum limite de sentido. Graças a isso, as fronteiras entre as coisas e os fenômenos apagam-se completamente e a fisionomia grotesca do mundo aparece com um relevo impressionante.

Numa época em que se assistia à ruptura radical do quadro hierárquico do mundo, à construção de um novo quadro, numa época em que eram remodeladas todas as antigas palavras, coisas e noções, o *coq-à-l'âne* revestia uma importância capital, enquanto forma capaz

^a Locução antiga que associa o visco às festas comemorativas do Ano-Novo.

* Obras, Pléiade, p. 217-218; Livro de bolso, vol. I, p. 169-171.

de liberá-las provisoriamente das suas relações de sentido, enquanto forma de livre recreação. É uma espécie de carnavalização da linguagem que a libera da seriedade malsã e unilateral da concepção oficial, assim como das verdades correntes e dos pontos de vista ordinários. Esse carnaval verbal liberava a consciência humana dos entraves seculares da concepção medieval, preparando uma nova seriedade lúcida.

Retornemos à mistura do louvor-injúria em Rabelais e analisemos um outro exemplo.

O Terceiro Livro contém o famoso episódio no qual Pantagruel e Panurge celebram por turnos o louco Triboulet. Nessa ocasião, citam duzentos e oito epítetos que caracterizam o seu grau de loucura. É também uma espécie de ladainha. Os epítetos são tomados das esferas mais diversas: Astronomia, Música, Medicina, Direito e Estado, caça com falcão, etc. A sua aparição é tão imprevista como na outra ladainha paródica analisada mais acima. Aqui ainda, tudo é ambivalente, pois todos esses epítetos, que exprimem o grau superior de uma qualidade, celebram a loucura. Ora, como sabemos, a própria loucura é ambivalente. Aquele que a possui, o bufão ou o tolo, é o rei do mundo às avessas.

Na palavra "louco" como em "colhão", o louvor e a injúria se mesclam numa indissolúvel unidade. Compreender o termo "louco" como uma pura injúria, ou ao contrário como um puro louvor (uma espécie de "santo"), equivale a destruir todo o sentido dessa litania. Aliás, Triboulet é qualificado de "morósofo", isto é, "tolo-sábio". Conhece-se a etimologia cômica dada por Rabelais ao termo "filosofia", que seria a *fin folie*.^a Tudo isso é um jogo sobre a ambivalência da palavra e da imagem do "louco".

Rabelais qualifica de "brasão" o elogio de Triboulet. O brasão é um fenômeno literário extremamente característico da época. Esse termo tem, além da sua utilização heráldica especial, uma dupla significação: designa, com efeito, o louvor e a injúria ao mesmo tempo. Essa acepção que já existia no antigo francês, manteve-se na época de Rabelais (com atenuação, contudo, do seu valor negativo, isto é, da censura); mais tarde apenas, o seu sentido se restringiu ao mero elogio.

Os brasões estavam extremamente difundidos na literatura da primeira metade do século XVI. Tudo era blasonado: tanto pessoas como coisas.

Clément Marot escreveu dois pequenos poemetos cômicos: *Le beau Tétin* (*A bela Teta*) e *Le laid Tétin* (*A feia Teta*), que deviam criar um novo tipo de brasão de prodigiosa ressonância. Os poetas da

^a Bela loucura.

época se puseram por sua vez a blasonar, cada qual da melhor forma possível, as diferentes partes do corpo feminino: boca, orelhas, língua, dentes, olhos, sobrancelhas, etc.; procediam literalmente a uma verdadeira dissecação do corpo. O próprio tom desses brasões, de elogio e censura brincalhões e familiares, era típico da época, pois estava fundado no elemento da linguagem popular da qual a literatura de vanguarda (notadamente os poetas da escola de Marot) tirava amplamente os seus recursos estilísticos. O brasão conservava em maior ou menor medida a ambigüidade do tom e da apreciação, isto é, a plenitude contraditória do tom; permitia tornar o louvor irônico e de duplo sentido: louvar o que não era costume celebrar.¹⁹ O brasão situava-se fora do sistema oficial das apreciações retilíneas e distintas. Era um louvor-elogio livre e de duplo sentido. A definição que Thomas Sébillet dá desse gênero, na sua *Arte poética francesa* (1548), é a seguinte:

“O brasão é um perpétuo louvor ou contínuo vitupério daquilo que se pretende blasonar [...] Pois tanto se blasona o feio como o belo, e o mau como o bom.”²⁰

Essa definição observa e sublinha com uma perfeita precisão a ambivalência do brasão. A *Arte poética* de Sébillet é a da escola de Clément Marot; contemporânea de Rabelais, ela permite-nos por sua vez compreendê-lo melhor.

É preciso observar que esses brasões poéticos, em especial os da escola de Marot, tomaram por vezes o caráter de elogio ou de censura retilíneos e puros. Essa degenerescência retórica acentua-se vivamente no fim do século. A sua relação com os brasões populares e o louvor da praça pública de dupla face enfraquece-se cada vez mais, enquanto que se intensifica a influência das formas antigas (retoricizantes) do louvor cômico.²¹

Os elementos do brasão estavam extremamente difundidos nos grandes gêneros da época (século XV e primeira metade do XVI): mistérios e *soities*. Encontramos o elogio dos tolos realizado através

¹⁹ É esse o caráter que reveste a celebração das dívidas por Panurge. Na literatura italiana, o louvor de duplo sentido estava também muito difundido. Ver Berni, *Lode del debito* (*Elogio do débito*) e o louvor dos jogos de cartas.

²⁰ Thomas Sébillet: *Art poétique françoys*. Paris, Cornély, 1910.

²¹ *Der satyrische Pylgram* (1666) de Grimmelshausen, constitui um interessante exemplo do louvor-injúria retoricizado sob a forma de tratado cômico. Tem como subtítulo “*Kalt und warm, weiss und schwarz*” (*Frio e quente, branco e preto*). No prefácio, o autor declara que não há no mundo, excetuando Deus, nada perfeito e que nada, pondo de lado o diabo, é tão mau que não possa ser louvado quanto a algum aspecto. A obra trata de vinte temas (o homem, o dinheiro, as danças, as mulheres, as armas e a pólvora, a guerra, a mascarada, a Medicina, etc.). Cada um deles começa sendo louvado para ser em seguida censurado e, finalmente, o autor dá uma espécie de síntese.

de uma longa série de epítetos, perfeitamente análoga ao elogio de Triboulet, por exemplo no *Mistério de São Quintino*. O *Monólogo dos tolos*²² cita aproximadamente uma centena de epítetos (quarenta e oito versos estão cheios dessa enumeração blasonadora de epítetos). Enfim, no *Novo monólogo dos tolos*,²³ encontramos mais de cento e cinquenta.

Dessa forma, vê-se que o elogio de Triboulet era muito tradicional, e percebido pelos contemporâneos como algo perfeitamente natural (já assinalamos várias vezes a imensa importância da figura do tolo bufão e do motivo da tolice na época).

Tratemos agora dos brasões populares, no sentido estrito do termo. Propriamente falando, a tradição popular englobava de preferência as apreciações elogioso-injuriosas sobre os outros países, as diversas regiões, províncias, cidades e aldeias; epítetos bem precisos (mais ou menos desenvolvidos) eram atribuídos a cada um deles com uma significação ambivalente (contudo, com certa predominância do denegrimento).

A recolha mais antiga do gênero remonta ao século XIII, e na época de Rabelais apareceu uma nova coletânea intitulada *Dict des pays (Ditos sobre os países)*²⁴ que dava breves características, na maioria dos casos agrupadas segundo um indício único: nacionalidades, províncias, cidades.

Encontramos em Rabelais uma série de características que repetem os brasões populares. Ele diz, por exemplo: "bêbado como um inglês"; desde o século XIII, com efeito, numa antiga coletânea, a Inglaterra caracteriza-se pelo gosto da bebida: "O melhor bebedor está em Inglaterra".²⁵ No primeiro capítulo de *Pantagruel*, Rabelais fala dos "colhões de Lorraine". Os habitantes eram blasonados pelas dimensões extraordinárias dos seus "colhões". Rabelais assinala ainda a velocidade dos bascos, o amor em Avignon, a curiosidade dos parisienses: tudo isso não é mais do que os epítetos dos brasões populares. Aqui está um outro bem antigo: "O mais tolo na Bretanha".

Observamos que os brasões populares são profundamente ambivalentes. Cada nação, província ou cidade é a melhor do mundo por algo bem preciso: os ingleses são assim os mais bêbados, os de Lorraine os mais potentes sexualmente, Avignon possui as mulheres mais levianas, os bretões são os mais tolos, etc., mas esse sinal tem,

²² Montaiglion, *Recueil*, t. I, p. 11-16.

²³ *Ibid.*, t. III, p. 15-18.

²⁴ *Ibid.*, t. V, p. 110-116.

²⁵ É interessante observar que esse antigo brasão é retomado pelo Máximo Maxim'yitch de Lermontov; encontramos-lo também em Shakespeare (Yago, em *Othello*).

na maioria dos casos, um caráter de duplo sentido, ou mais exatamente dúplice (tolice, embriaguez, etc.). Finalmente, o louvor e a injúria fundem-se numa unidade indissolúvel. A tolice dos bretões lembra-nos imediatamente o brasão de Triboulet. Costuma-se qualificar os brasões populares de irônicos, e é exato no sentido grego original do termo, mas falso, se lhe atribuimos o sentido novo, mais subjetivo e negativo. Com efeito, os brasões populares têm dupla face.²⁶

Na obra de Rabelais os dois tipos de brasão da época são representados. *Pantagruel* contém o brasão em verso no espírito da escola de Marot, dos licenciados da universidade de Orléans. Além disso, brasões populares (isto é, epítetos étnicos) estão disseminados por toda parte; já citamos alguns deles acima. O elogio do bufão Triboulet e as litânias paródicas de frei Jean e Panurge são a mais profunda revelação da essência do brasão, da sua dupla face, da sua completa ambivalência, da sua plenitude contraditória. Enfim, os tons blasonadores penetram todo o livro de Rabelais, do começo ao fim; está cheio de louvores e injúrias de duplo sentido.

Uma certa dose de duplo sentido é característica igualmente das séries de qualificativos puramente injuriosos, sem mistura aparente de louvor. Por exemplo, a do capítulo XXV de *Gargantua*:

“Ao pedido deles não deram ouvidos em absoluto os fogaceiros, mas (o que é pior) ultrajaram-nos muito, chamando-os pobres diabos, banguelas, belos vermelhaços, debochados, caga-na-cama, miseráveis hipócritas, vagabundos, comilões, pançudos, papudos, desgraçados, rústicos, metediços, penetras, mata-mouros, braguilhas murchas, falsários, preguiçosos, malsinados, balofos, tolos, palhaços, bobos, chatos, presumidos, boiadeiros de bosta, pastores de merda, e outros epítetos que tais, difamatórios, acrescentando que não mereciam comer aquelas belas fogaças, mas que deviam contentar-se com pão grosso de papa e torta.”*

Ficamos surpreendidos pela extensão dessa série de injúrias (vinte e oito ao todo). Não é um único homem que as lança, mas toda a multidão de fogaceiros; contudo, essas injúrias são dispostas em uma série sucessiva (enquanto que eram pronunciadas ao mesmo tempo por todos os fogaceiros). Essa série, no todo não ambivalente, é constituída por injúrias puras. No entanto, no interior da série, a maioria

²⁶ No fim do século passado, publicaram-se interessantes documentos sobre os brasões populares das diversas províncias da França. Alguns desses estudos são: H. Gaidez e P. Sébillot, *Blason populaire de la France*, Paris, 1884; Canel: *Blason populaire de la Normandie*, Paris, 1857; Banquier: *Blason populaire de la Franche-Comté*, Paris, 1897.

* Obras, *Pléiade*, p. 79; Livro de bolso, vol. II, p. 213-215.

das injúrias é ambivalente, porque elas se ligam a propriedades animais, defeitos corporais, à tolice, à embriaguez, à glotonaria, às excreções, outras tantas propriedades do sistema das imagens da festa popular. Uma injúria como *chienlictz*^a é também o nome de uma fantasia de carnaval. De forma que nessa série de injúrias banais, reencontramos a dupla face do mundo, a característica específica dos homens e das coisas que estão fora do sistema oficial da linguagem figurada literária.

Trataremos agora de um outro aspecto do louvor-injúria em Rabelais: a célebre inscrição sobre a grande porta de Thélème, graças à qual alguns são expulsos da abadia, enquanto que outros são convidados a entrar nela. Por seu caráter, toda essa inscrição em verso pode ser classificada no gênero do “grito” (pregão), isto é, pregões que abriam mistérios e *soties* e que invocavam os representantes dos diversos estados e profissões ou os tolos (na *sotie*). É o apelo lançado na praça pública no estilo oficial ou paródico.²⁷ De fato, a inscrição de Télema não é mais do que uma variedade desses “pregões” (excetuando, evidentemente, a sua construção em estrofes versificadas).

A inscrição divide-se em duas partes: uma para expulsar, a outra para convidar. A primeira tem um caráter puramente injurioso, e a segunda, laudatório. A primeira parte é rigorosamente tratada no estilo da injúria. A primeira estrofe, por exemplo, expulsa os hipócritas. Rabelais dá quinze nomes (*“hypocrites, bygotz, vieux matagotz, marmiteux”*, etc.); quase todos os outros termos da série têm um matiz injurioso (“abuso maligno, maldade, falsidade”, etc.). Nas estrofes do convite (a partir da quinta), pelo contrário, todas as palavras escolhidas têm um matiz elogioso, afetuosos, positivo (“gentis, alegres, agradáveis, graciosos, serenos, sutis,” etc.). Dessa forma, encontram-se opostas uma à outra uma série injuriosa e uma outra elogiosa. No conjunto, a inscrição é ambivalente. Contudo, não há nenhuma ambivalência no interior: cada palavra é ou um elogio exclusivo, ou uma injúria exclusiva. Trata-se no caso de uma ambivalência um pouco retórica e exterior.

Essa retorização do elogio-injúria encontra-se em Rabelais cada vez que ele se afasta das formas da festa popular e da praça pública para aproximar-se da linguagem e do estilo oficiais. O episódio da abadia de Télema até certo ponto pertence a essa tendência. Ainda que haja aqui um elemento de inversão, um jogo com a negação e

^a Pessoa que evacua na cama.

²⁷ A célebre *sotie* de Pierre Gringoire, *Le jeu du Prince des Sots*, começa com um pregão lançado aos tolos de qualquer condição. (Cf. Picot, *Recueil*, t. II, p. 168.)

certos outros aspectos próprios da festa popular, Télema é no fundo uma utopia humanista que reflete a influência de fontes livrescas (essencialmente italianas).

Observamos um fenômeno análogo quando Rabelais se exprime diretamente como o "publicista do rei", quase oficial.

O Terceiro Livro (cap. XLVIII) contém uma conversa entre Gargantua e Pantagruel sobre um tema da atualidade: a impossibilidade de consagrar um matrimônio legal concluído contra a vontade dos pais. Encontramos aí um brilhante exemplo de retorização das séries de injúrias e de louvores:

"Segundo as leis de que vos falo, não há rufião, velhaco, celerado, malandro, fedorento, fétido, leproso, bandido, gatuno, malvado nesses lugares que deixe de violentamente raptar qualquer donzela que queira, por mais nobre, bela, rica, honesta que seja e pudica como nem se pode dizer, da casa de seu pai, dos braços de sua mãe, apesar de toda a parentela, se o rufião se tiver associado a um frade qualquer, que algum dia participará da presa."*

As séries de louvores ou de injúrias não têm nada de ambivalente, estão dissociadas e opostas uma à outra; enquanto fenômenos fechados e distintos, os seus destinatários são rigorosamente delimitados. É uma linguagem puramente retórica que traça fronteiras claras e estáticas entre os fenômenos e os valores. De elemento da praça pública, só resta a extensão um pouco exagerada da série de injúrias.

A fusão do elogio e da injúria que acabamos de analisar, reveste-se de grande importância teórica para a história literária. Os aspectos elogiosos e injuriosos são evidentemente próprios de toda linguagem, de toda língua viva. Não existem palavras neutras, indiferentes, não pode haver, na realidade, senão palavras artificialmente neutralizadas. O que caracteriza os fenômenos mais antigos da linguagem, é aparentemente a fusão do elogio e da injúria, a dupla tonalidade da palavra. Em seguida, essa dupla tonalidade mantém-se, mas adquire um sentido novo nas esferas não oficiais, familiares e cômicas onde observamos esse fenômeno. A palavra de dupla tonalidade permitiu ao povo que ria, e que não tinha o menor interesse em que se estabilizassem o regime existente e o quadro do mundo dominante (impostos pela verdade oficial), captar o todo do mundo em devir, a alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do

* *Obras*, Pléiade, p. 496; Livro de bolso, vol. III, p. 491.

mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida.^{28a}

A palavra popular de dupla tonalidade não se separa jamais nem do todo, nem do devir; ainda, os aspectos negativo e positivo não são jamais expressos à parte, isoladamente, e de maneira estática: a palavra de dupla tonalidade não tenta entrar a roda que corre e gira, a fim de nela encontrar e delimitar o alto e o baixo, frente e trás; pelo contrário, fixa a sua permutação e fusão contínuas. Na palavra popular, a ênfase recai sempre sobre o aspecto positivo (mas, repetimos, sem que se destaque do negativo).

Nas concepções oficiais das classes dominantes, a dupla tonalidade da palavra é no conjunto impossível, na medida em que fronteiras firmes e estáveis se traçam entre todos os fenômenos (que são ao mesmo tempo destacados do todo do mundo no processo contraditório de devir). Nas esferas oficiais da arte e da ideologia, é o tom único do pensamento e do estilo que quase sempre dominou.

No Renascimento, assistiu-se a uma luta cerrada entre a palavra popular de dupla tonalidade e as tendências estabilizadoras do estilo oficial de tonalidade única. Para compreender melhor os fenômenos complexos e variados do estilo dessa grande época, o estudo dessa luta (como o da luta dos cânones grotesco e clássico que a ela se liga) apresenta um interesse e uma importância excepcionais.

Essa luta continuou, naturalmente, nas épocas posteriores, mas dessa vez sob novas formas, mais complicadas e às vezes dissimuladas. Esse assunto ultrapassa, aliás, o quadro do nosso estudo.

A antiga palavra de dupla tonalidade é o reflexo estilístico da antiga imagem bicorporal. Durante o processo de decomposição dessa imagem, podemos observar, na história da literatura e das formas do espetáculo, o curioso fenômeno das imagens acopladas que encarnam o alto e o baixo, a frente e as costas, a vida e a morte, de uma maneira semidistinta. O exemplo clássico disso é a dupla Dom Quixote-Sancho; essas duplas são hoje em dia correntes no circo, no teatro de saltimbancos e outras formas cômicas.

²⁸ Na poesia *O pária*, Goethe trata de maneira muito interessante o tema da bicorporalidade, no seu aspecto filosófico. A fusão do elogio e da injúria (em relação à divindade) no plano do tom único temático (e não estilístico) exprime-se da seguinte forma:

Murmurar-lhe-ei ternamente
E gritar-lhe-ei selvagememente
O que me ordena a clara razão

*Que preenche todo o meu peito,
Que esses pensamentos, sentimentos
Sejam enigmas eternamente.*

^a Um exemplo em português: A estância "Sois uma dama", de Camões, "que tem duas contrariedades: louvando e deslouvando uma dama."

O diálogo dessas personagens constitui um fenômeno interessante na medida em que ele é a palavra de dupla tonalidade, em estado de decomposição parcial. É na verdade o diálogo do rosto com o traseiro; do alto com o baixo, do nascimento com a morte. Os debates antigos e medievais do inverno com a primavera, da velhice com a juventude, do jejum com a abundância, do tempo antigo com o tempo novo, dos pais com os filhos são outros tantos fenômenos análogos. Esses debates constituem uma parte orgânica do sistema das formas da festa popular, ligadas à alternância e à renovação (Goethe alude a eles na sua descrição do carnaval de Roma).

Esses exercícios (agonias) são conhecidos na literatura antiga: possuímos, por exemplo, um interessante fragmento do τρικորία (tricoria), isto é, o debate dos três coros: o dos velhos, dos nomens e dos jovens, onde cada um deles demonstra as qualidades da sua idade.²⁹ Essas "agonias" eram especialmente difundidas em Esparta e na baixa Itália (atualmente na Sicília são um elemento indispensável da festa popular). Assim são as "agonias" de Aristófanes, que adquirem naturalmente um caráter de complicação literária. Debates desse gênero, tanto em latim (por exemplo *Conflictus veris et hiemis* [O conflito da primavera e do inverno]), como sobretudo nas línguas vulgares, estavam disseminados na Idade Média em todos os países.

Todos esses exercícios e debates eram, no fundo, os diálogos de forças e fenômenos de épocas diferentes, os diálogos dos tempos, dos dois pólos do devir, do começo e do fim da metamorfose; desenvolviam e mais ou menos racionalizavam ou retorizavam o diálogo, que residia na base da palavra de dupla tonalidade (e da imagem de dupla tonalidade). Esses debates dos tempos e das idades, da mesma forma que os diálogos dos pares, do rosto e do traseiro, do alto e do baixo, eram aparentemente uma das raízes folclóricas da obra e do seu diálogo específico. Contudo, esse assunto ultrapassa também o quadro do nosso estudo.

Resta-nos tirar algumas conclusões desse capítulo.

O último fenômeno que examinamos, a fusão do elogio-injúria, reflete no plano estilístico a ambivalência, a bicorporalidade e o inacabamento (perpétuo) do mundo, cuja expressão observamos, em todas as particularidades, sem exceção, das imagens do sistema rabelaisiano. Ao morrer, o velho mundo dá à luz o novo. A agonia funde-se com o nascimento num todo indissolúvel. Esse processo é descrito nas imagens do "baixo" corporal e material: tudo desce para baixo, para a terra e a sepultura corporal, a fim de aí morrer e renascer. O

²⁹ Cf. *Carmina popularia*, ed. Bergk, fr. 18.

movimento para baixo penetra todo o sistema rabelaisiano das imagens, do começo ao fim. Todas essas imagens precipitam, lançam para baixo, rebaixam, absorvem, condenam, denigrem (topograficamente), dão a morte, sepultam, enviam aos infernos, injuriam, maldizem e ao mesmo tempo concebem novamente, fecundam, semeiam, renovam, regeneram, louvam e celebram. É um movimento geral para baixo, que mata e dá à luz simultaneamente, aproximando acontecimentos que poderiam parecer estranhos um ao outro, como as brigas, as grosserias, os infernos, a absorção de alimentos, etc.

É preciso dizer que as imagens dos infernos são por vezes em Dante, da mesma forma, a realização evidente das metáforas injuriosas, isto é, das grosserias e que, às vezes ainda, aparece abertamente o motivo da absorção de alimentos (Ugolino que morde o crânio de Rugieri, o motivo da fome, a goela de Satã que devora Judas, Brutus e Cassius); mais freqüentemente ainda, a injúria e a absorção estão *implicitamente* compreendidas nessas imagens. Contudo, no universo dantesco, a sua ambivalência está quase inteiramente apagada.

No Renascimento, todas as imagens do baixo, desde as grosserias cínicas até à imagem dos infernos, estavam penetradas por uma profunda sensação do tempo histórico, da sensação e da consciência da alternância das épocas na história mundial. Em Rabelais, a noção do tempo e da alternância histórica penetra de maneira particularmente profunda e capital todas as imagens do “baixo” material e corporal e lhes confere uma coloração histórica. A bicorporalidade torna-se diretamente a dualidade histórica do mundo, a fusão do passado e do futuro no ato único da morte de um e do nascimento de outro, na imagem única do mundo histórico em estado de profundo devir e renovação cômica. É ao próprio tempo, simultaneamente brincalhão e alegre, ao tempo, “o alegre garoto de Heráclito”, que pertence a supremacia no universo que injuria-louva, abate-embeleza, mata-traz ao mundo. Rabelais traça com excepcional vigor o quadro do devir histórico nas categorias do riso, o único possível no Renascimento, numa época que o tinha preparado pelo inteiro curso da evolução histórica.

“A história age profundamente e passa por uma multidão de fases, quando conduz ao túmulo a forma ultrapassada da vida. A última fase da forma universal histórica é a sua *comédia*. Por que é assim o curso da história? É preciso, a fim de que a humanidade se separe alegremente do seu passado.”³⁰

O sistema rabelaisiano das imagens, tão universal e tão amplo, autoriza contudo e exige mesmo que se seja extremamente concreto,

³⁰ Marx e Engels, *Obras* (em russo), t. I, p. 418.

pleno, detalhado, preciso, atual e em dia na pintura da realidade histórica contemporânea. Cada imagem associa em si mesma uma extensão e uma amplitude cósmicas extremas a uma percepção concreta da vida, uma individualidade e um talento de publicista excepcionais. A essa notável particularidade do realismo rabelaisiano será consagrado o nosso último capítulo.

Capítulo Sétimo

AS IMAGENS DE RABELAIS E A REALIDADE DO SEU TEMPO

Examinamos até agora as imagens de Rabelais essencialmente na sua relação com a cultura popular. Interessava-nos na sua obra a *grande* linha principal da luta de duas culturas, a cultura popular e a cultura oficial medieval. Observamos várias vezes que essa grande linha se ligava organicamente aos ecos da atualidade, aos acontecimentos grandes e pequenos dos anos, meses e mesmo dias, em que Rabelais escrevia as diferentes partes do seu livro. Pode-se dizer que toda a obra, do começo ao fim, saiu do próprio centro da vida da época, na qual o autor era um participante ativo ou uma testemunha interessada. Ele une nas suas imagens a extraordinária extensão e profundidade do universalismo popular a uma individualidade, um sentido dos detalhes, do concreto, da vida, a uma atualidade levada ao extremo. Estão infinitamente afastadas da simbologia e do esquematismo abstratos.

Pode-se afirmar que, no livro de Rabelais, a amplitude cósmica do mito se associa a um agudo sentido da atualidade num "panorama" contemporâneo, assim como no sentido do concreto e na precisão próprios do romance realista. Por trás das mais fantásticas imagens desenham-se acontecimentos reais, figuram pessoas vivas, residem a grande experiência pessoal do autor e suas observações precisas.

Os estudos rabelaisianos na França realizaram um grande e minucioso trabalho, visando a pôr em evidência a estreita e variada ligação das imagens de Rabelais com a realidade do seu tempo. Como consequência dessa atividade, puderam reunir uma vasta documentação, preciosa sob vários aspectos. Esses materiais, contudo, são iluminados e generalizados pelos estudos contemporâneos, a partir de posições metodológicas estreitas. Predomina aí uma preocupação biográfica de má qualidade, em função da qual os acontecimentos sociais e políticos da época perdem o seu sentido direto, a sua acuidade política, são abafados, entorpecidos e transformam-se em fatos meramente biográficos, situados no mesmo plano que os miúdos aconte-

cimentos da vida privada ou cotidiana. Por trás da massa desses fatos biográficos, minuciosamente recolhidos, desaparece o grande sentido tanto da época como do livro de Rabelais, desaparece a verdadeira *posição popular* que este último ocupou na luta do seu tempo.

Na verdade, certos especialistas, e principalmente Abel Lefranc, o iniciador dos estudos rabelaisianos, concedem uma enorme atenção aos acontecimentos políticos da época e ao seu reflexo na obra de Rabelais. Mas os acontecimentos, assim como os seus reflexos, só são interpretados no *plano oficial*. Abel Lefranc chegou mesmo ao ponto de considerar Rabelais como o *propagandista do rei*.

Ele foi realmente propagandista, mas não do rei, se bem que tenha compreendido o caráter relativamente progressista do poder real e de certos atos políticos da corte. Já dissemos que Rabelais forneceu admiráveis exemplares de escritos propagandísticos, sobre a base popular da praça pública, ou seja, escritos que não continham a menor parcela de espírito oficial. Enquanto propagandista, Rabelais não se solidarizou jamais *até ao fundo* com um único dos grupos fundados no interior das classes dominantes (incluindo a burguesia), com nenhum dos seus pontos de vista, nenhuma das suas medidas, nem com nenhum dos acontecimentos da época. Ao mesmo tempo sabia perfeitamente compreender e apreciar o caráter *relativamente* progressista de certos fatos, inclusive certas medidas tomadas pelo poder real, e rendeu-lhes mesmo homenagem no seu livro.

Essas apreciações, contudo, não foram jamais incondicionais, oficiais, pois a forma das imagens populares, penetradas pelo riso ambivalente, permitia descobrir até que ponto esse caráter progressista era *limitado*. Através do ponto de vista *popular*, expresso no livro de Rabelais, abriam-se perspectivas mais amplas, que transgrediam o quadro do caráter progressista limitado ao qual tinham acesso os movimentos da época.

A tarefa essencial de Rabelais consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do *coro popular rindo na praça pública*. Rabelais mobiliza todos os meios das imagens populares lúcidas para extirpar de todas as idéias relativas à sua época e aos seus acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes. Ele não crê na sua época, “naquilo que ela diz de si mesma e no que ela imagina ser”, mas quer revelar o seu verdadeiro sentido para o povo crescente e imortal.

Ao destruir as idéias oficiais sobre a época e seus acontecimentos, Rabelais não se esforça evidentemente por dar delas uma análise científica. Não fala a linguagem das concepções, mas a das imagens cômicas populares. Contudo, ao destruir a falsa seriedade, o falso

impulso histórico, Rabelais prepara o terreno para uma nova seriedade e um novo impulso histórico.

Vamos agora seguir numa série de exemplos a maneira como se refletiu a realidade da época, desde o ambiente imediato do escritor até aos grandes acontecimentos.

Em *Pantagruel* (o primeiro livro escrito), o capítulo do nascimento do herói descreve o espantoso calor, a seca e a sede geral que ele provoca. Segundo Rabelais, essa seca durou “trinta e seis meses, três semanas, quatro dias, treze horas e um pouquinho mais.” Os relatos dos contemporâneos nos dizem que, no ano em que foi escrito *Pantagruel* (1532), houve efetivamente uma terrível seca, que durou seis meses. Rabelais apenas exagerou a sua duração. Como já dissemos, a seca e a sede geral deram novamente vida a *Pantagruel*, o diabinho do mistério que tinha o poder de dar sede, e fizeram dessa personagem uma *vedette*.

Encontra-se no mesmo Livro o episódio no qual Panurge compra indulgências, o que lhe permite “arranjar-se”. O ano em que foi escrito o livro, era um ano jubilar extraordinário. As igrejas que Panurge percorre, haviam realmente sido beneficiadas com o direito de vender indulgências. De tal forma que a precisão absoluta dos detalhes é uma vez mais respeitada. Encontra-se em *Pantagruel* a seguinte passagem:

“Em seguida, lendo as belas crônicas dos seus ancestrais, encontrou que Geoffroy de Lusignan, chamado Geoffroy do Dente Grande, avô do primo afim da irmã mais velha da tia do genro do tio da nora da sua sogra, estava enterrado em Maillezais: e então tirou um dia de férias para visitá-lo, como homem de bem. E, partindo de Poitiers com alguns dos seus companheiros, passaram por Legugé, visitando o nobre abade Ardillon, por Lusignan, por Sansays, por Celles, por Colonges, por Fontenay le Comte, saudando o douto Tiraqueau; e de lá chegaram a Maillezais, onde visitou o sepulcro do referido Geoffroy do Dente Grande” [...] (Liv II, cap. V).*

Quando *Pantagruel* vê a estátua de pedra de Geoffroy erigida sobre a sua sepultura, fica impressionado com a expressão furiosa que o escultor deu à sua silhueta.

Há momentos fantásticos no episódio: a imagem do gigante *Pantagruel* viajando e as suas relações de parentesco paródicas com Geoffroy de Lusignan. Todo o resto do texto — o nome das personagens, a menção de localidades, de acontecimentos, a figura furiosa de Geoffroy e outros detalhes — corresponde com perfeita precisão à realidade, está ligado da maneira mais estrita à vida e às impressões do autor.

* Obras, t. I, Pléiade, p. 187; Livro de bolso, vol. I, p. 87.

Na época em que Rabelais era secretário particular de Geoffroy d'Estissac, bispo e abade de Maillezais, várias vezes fizera a viagem dessa cidade a Poitiers e de volta (itinerário de Pantagruel), passando por lugares que nomeia com grande exatidão. D'Estissac deslocava-se incessantemente no seu bispado (como a maior parte dos senhores do seu tempo, ele gostava muito de construir) e Rabelais acompanhava-o sempre. Conhecia assim perfeitamente o Poitou, até às suas localidades mais recuadas. Cita no seu livro mais de cinqüenta nomes de cidades e vilas, inclusive os burgos mais minúsculos e perdidos. Evidentemente, conhecia-os muito bem.

Rabelais passou os seus primeiros anos no mosteiro dos franciscanos de Fontenay-le-Comte; ali freqüentou um grupo de clérigos com idéias humanistas que se reuniam na casa do advogado André Tiraqueau, com quem conservará relações amigáveis até ao fim da sua vida. Ao lado de Legugé, encontra-se um mosteiro augustino, cujo prior é o douto abade Ardillon, ao qual Rabelais visita freqüentemente (é lá que, sob a influência de Jean Bouchet, ele escreve os seus primeiros versos franceses). Dessa maneira, Ardillon e Tiraqueau são os nomes reais de contemporâneos bem conhecidos do escritor.

Geoffroy de Lusignan, chamado Geoffroy do Dente Grande, antepassado de Pantagruel, não era tampouco imaginário, mas uma personagem histórica que viveu no começo do século XIII. Havia incendiado a abadia de Maillezais (por isso Rabelais fê-lo mercador de *amadou*^a nos infernos, castigo carnavalesco de além-túmulo), mas em seguida, tendo-se arrependido, reconstruíra-a e dotara-a ricamente. Para agradecer-lhe, foi erigida em sua memória, na igreja de Maillezais, uma suntuosa estátua de pedra (enquanto que ele fora sepultado em outro lugar).

A expressão "furiosa" dessa estátua, de que fala Rabelais, corresponde também à realidade. Para dizer a verdade, essa escultura desapareceu; apenas a cabeça, reencontrada em 1834 nas ruínas da igreja de Maillezais, está atualmente exposta no Museu de Niort. Jean Plattard descreve-a assim: "As sobranceiras franzidas, o olhar duro e fixo, o bigode eriçado, a boca aberta, os dentes agudos, tudo nessa figura exprime ingenuamente a cólera",¹ isto é, os traços grotescos capitais do Pantagruel do primeiro livro. Não seria por isso que Rabelais, que tantas vezes vira essa cabeça na igreja da abadia, fizera de Geoffroy o ancestral de Pantagruel?

Esse pequeno episódio, de pouca importância, é extremamente típico por sua construção e seu teor. A imagem grotesca e fantástica

^a Fungo seco, usado como isca para acender fogo.

¹ Jean Plattard: *L'adolescence de Rabelais en Poitou (A adolescência de Rabelais em Poitou)*, p. 33.

(até mesmo cósmica) de Pantagrue! está entrelaçada a *uma realidade perfeitamente precisa e intimamente conhecida do autor: ele viaja por lugares conhecidos e próximos, encontra amigos pessoais, vê os mesmos objetos que o autor*. O episódio abunda em nomes próprios — nomes de localidades e de pessoas — que são todos *perfeitamente reais*, e Rabelais chega ao ponto de dar os endereços de suas personagens (Tiraqueau e Ardillon).

A realidade que envolve Pantagrue!, tem dessa forma um caráter real, individual e por assim dizer *nominal*; *é o mundo das personagens e das coisas individualmente conhecidas*: a generalização abstrata, a tipização são reduzidas ao mínimo.

Sublinhemos ainda o caráter topográfico local das imagens. Encontramo-lo de um ponto ao outro da obra. Rabelais esforça-se sempre por tecer na trama da sua narrativa alguma particularidade local efetiva, de tal ou tal província ou cidade, alguma curiosidade ou lenda local. Já falamos, por exemplo, do “sino” em que se servia a papinha a Pantagrue!, e que era exposto em Bourges, ainda em vida do autor, como a “escudela do gigante”. O pequeno Pantagrue! era acorrentado ao seu berço. Rabelais nota de passagem que uma das correntes se encontra em La Rochelle, a outra em Lyon, a terceira em Angers. Elas aí figuravam efetivamente, e eram bem conhecidas de todos os que haviam passado por essas cidades. Em Poitiers, o jovem Pantagrue! arrancou uma pedra de um grande rochedo e fez dela uma mesa para os estudantes. Essa pedra fendida em dois existe ainda hoje em Poitiers.

Esses elementos locais dispersos um pouco por toda parte intensificam vivamente o caráter *individual, nominal, visto e conhecido* (se é que se pode dizer assim) de todo o universo rabelaisiano. Mesmo os objetos de uso corrente (como por exemplo o “sino” da papinha) têm um caráter *individual e único*, da mesma forma que os objetos que pertenceram a personagens históricas e são conservados nos museus. Voltaremos ainda ao tipo particular da individualização rabelaisiana.

Passemos agora ao segundo livro escrito: *Gargantua*. Todos os seus acontecimentos (exceto os de Paris) passam-se nos arredores de Chinon, isto é, na pátria do escritor. Todas as localidades, grandes ou pequenas, que servem de quadro à ação, são mencionadas com absoluta precisão e podem ser encontradas nos mapas e cadastros da época. No centro (topográfico) de toda a ação encontra-se, como se sabe, a “residência” real de Grandgousier, pai de Gargantua. Atualmente, os pesquisadores puderam identificar de maneira perfeitamente precisa e certa essa residência: é a fazenda da Devinière, propriedade do advogado Antoine Rabelais, pai do escritor. Foi lá que este nasceu.

A modesta casa da família Rabelais existe ainda, assim como a velha lareira diante da qual estava de pé o bom Grandgousier, assando castanhas e esperando que estourassem, atijando o fogo com uma vara recurvada na ponta e contando aos seus as histórias dos bons velhos tempos, no momento histórico em que lhe vêm contar a agressão imprevista de Picrochole.

No instante em que a residência de Grandgousier foi definitivamente identificada, todas as denominações geográficas, todas as indicações topográficas, sem exceção, dadas por Rabelais na descrição dos acontecimentos (há uma quantidade impressionante delas), imediatamente adquiriram vida. Tudo era verdadeiramente real e preciso, até os mais ínfimos detalhes (simplesmente exagerados na escala). Nas proximidades da Devinière, na margem esquerda do Négron, existe ainda hoje o “prado” da Saulsaye, que serviu de quadro aos “diálogos dos bem embriagados” e na qual nasceu Gargantua, no dia 4 de fevereiro, durante a festa carnavalesca do abate do gado. Abel Lefranc supõe com razão que foram esses a data e o local reais do nascimento de Rabelais.

Da mesma forma, toda a topografia da guerra picrocholina é também absolutamente real e precisa. Seuilly, Lerné, a estrada que as ligava e onde se passou a luta entre fogaceiros e vinhateiros, e o vale do Négron onde se desenrolaram as operações militares em torno da Devinière, num espaço muito estreito delimitado nos diferentes lados por Lerné, La Roche-Clermault, Vaugaudry e La Vauguyon; tudo isso é perfeitamente denominado e mencionado e permite que se faça uma idéia nítida e precisa de todas as operações militares. Os muros da abadia, que frei Jean des Entommeures defendia, existem ainda, assim como parte da velha muralha que Rabelais conheceu.

Além disso, há um fato real que foi tomado como base da guerra picrocholina. Rabelais serviu-se de um conflito verdadeiro, que se desenrolou na sua região natal e no qual tomaram parte, de um lado a família Rabelais e seus amigos, e de outro Gaucher de Sainte-Marthe, senhor de Lerné, proprietário de pesqueiros sobre o Loire que dificultavam a navegação. Isso deu origem a um conflito, depois a um processo com as comunidades ribeirinhas, que tinham interesse na navegação fluvial. Esse longuíssimo processo interrompia-se por períodos para recomeçar em seguida. Torna-se especialmente crítico no outono de 1532, data em que François Rabelais viera visitar seu pai, na Devinière, na estação da vindima. O advogado Antoine Rabelais fora, durante certo tempo, amigo do senhor Gaucher de Sainte-Marthe, e ocupara-se mesmo dos seus negócios, mas quando ele entrou em conflito com as comunidades, pôs-se do lado delas. O advogado Gallet, parente e amigo próximo do pai de Rabelais, foi encarregado de defender os interesses das comunidades. Assim, durante a sua esta-

da estival na Devinière, François Rabelais encontrou-se no centro dos acontecimentos e mesmo tomou uma certa parte neles.

A guerra picrocholina está cheia de alusões a esse conflito. Certos nomes são reais. Assim Gallet, que se transforma no parlamentar de Grandgousier, defendendo a sua causa; já vimos que o verdadeiro Gallet tratou realmente dos negócios das comunidades contra Gaucher de Sainte-Marthe. O grande porta-estandarte da confraria dos fogaceiros, espancado até à morte e responsável pelo desencadeamento das hostilidades, tem no livro o nome de Marquet. Ora, Marquet era o genro de Sainte-Marthe. No capítulo XLVII, Rabelais enumera os nomes de trinta e duas propriedades feudais (uma das longas enumerações-denominações próprias do escritor) que constituíam "a antiga confederação" e que ofereceram ajuda a Grandgousier.

Nenhum nome é imaginário. Todos os nomes de cidades, fortificações, burgos e vilas, situados às margens do Loire e do Vienne ou nas proximidades, estavam diretamente interessados em que a navegação mercantil pudesse fazer-se pelo rio. Havia efetivamente selado uma aliança contra o senhor de Sainte-Marthe. É muito possível que a briga entre os fogaceiros de Lerné e os vinhateiros de Seuilly se tenha efetivamente realizado. Abel Lefranc assinala que uma velha rivalidade opõe ainda hoje essas duas aldeias, lembrança confusa de uma antiga inimizade.

Dessa maneira, os episódios centrais de *Gargantua* se passam na realidade, no mundo intimamente visto e conhecido da casa paterna e dos seus arredores imediatos. A sua topografia é dada com os mais ínfimos detalhes e uma excepcional precisão. Todo esse mundo — dos objetos às personagens — tem um caráter *individual, nominal*, perfeitamente concreto. Acontecimentos tão fantásticos como, por exemplo, a história dos peregrinos engolidos com a salada e inundados de urina, decorreram no pátio e no jardim da quinta de Devinière, designados com toda a precisão topográfica de rigor (e conservados quase sem alteração até aos nossos dias).

Todos os outros episódios, os desse livro como os dos dois livros seguintes, têm o mesmo caráter. Os estudos rabelaisianos puderam descobrir por detrás da maioria deles os lugares, personagens e acontecimentos reais. Assim, numerosos personagens do Terceiro Livro foram identificados: Her Trippa é Corneille Agrippa de Nettesheim; o teólogo Hippothadée, Lefèvre d'Etaples; o poeta Raminagrobis, Jean Lemaire; o doutor Rondibilis, o médico Rondelet, etc. A aldeia de Panzoust (episódio da sibila de Panzoust) existiu e existe ainda; uma profetisa célebre na época aí vivera realmente; hoje ainda, mostra-se a gruta e o rochedo em que ela vivia, segundo a lenda.

Pode-se dizer outro tanto do Quarto Livro, se bem que os especialistas não disponham ainda de materiais tão ricos e precisos como para

os primeiros livros. Limitemo-nos a um único exemplo: a história da brincadeira de mau gosto de mestre François Villon. A ação dessa “farsa trágica” passa-se em Saint-Maixent (na província de Poitou que Rabelais conhecia tão bem). Nos arredores dessa cidadezinha conservou-se, desde a época de Rabelais, a cruz à beira da estrada à qual ele alude, dizendo que o cérebro de Tappecoue caiu-lhe “perto da cruz Osannière”. É possível que, além das fontes livrescas, essa história tenha sido inspirada por alguma narrativa local, pois uma das paróquias mais próximas de Saint-Maixent traz ainda o nome de “paróquia do monge morto”.

Fiquemos com esses exemplos, que iluminam suficientemente um lado importante das imagens rabelaisianas: a sua ligação com a realidade efetiva, diretamente próxima do autor. O objeto imediato da descrição, o primeiro plano de todas as imagens, é *o mundo dos lugares habitados familiares, pessoas vivas e conhecidas, objetos vistos e apalpados*.

Nesse mundo imediato, tudo é individual e único, histórico. O papel do geral e do nome comum é mínimo: cada objeto quer, por assim dizer, ser chamado *com um nome próprio*. É característico observar que, mesmo nas comparações e confrontações, Rabelais esforça-se sempre por citar objetos e fatos individuais, únicos na história. Quando, por exemplo, no curso do banquete que se segue ao assar dos cavaleiros, Pantagrue diz que seria bom amarrar sinos sob as mandíbulas mastigadoras, ele não se limita a falar de sinos em geral, mas cita-os nomeadamente: *os sinos dos campanários de Poitiers, Tours e Cambrai*.

Um outro exemplo: no capítulo LXIV do Quarto Livro, encontra-se esta comparação:

“Frei Jean, com ajuda dos mordomos, camareiros, padeiros, cozeiros, escudeiros trinchadores, provadores, trouxe quatro formidáveis patês de presunto, tão grandes que me lembraram *os quatro bastiões de Turin*.”*

Poderíamos citar uma infinidade de exemplos desse gênero. Por toda parte, as imagens de Rabelais tendem para *os objetos pessoalmente vistos e historicamente únicos* (uma variedade desse fenômeno é a sua especial preferência, aliás partilhada por toda a sua época, pelas curiosidades, raridades, monstruosidades).

É típico observar que a maioria dos objetos acima mencionados é visível ainda hoje: pode-se assim visitar a “residência real” de Grandgousier e o seu fogão doméstico, símbolo da política pacífica, a abadia do cerco de frei Jean; ver a cabeça de pedra de Geoffroy do

* Obras, Pléiade, p. 718; Livro de bolso, p. 559.

Dente Grande, a mesa de pedra dos banquetes estudantis de Poitiers, a cruz de Saint-Maixent, junto à qual se espalharam os miolos de Tappecoue.

Contudo, a realidade contemporânea refletida por Rabelais não se limita a este mundo imediato (mais exatamente este micromundo) dos lugares habitados, das coisas vistas e pessoas conhecidas. Esse é apenas o plano das imagens mais próximo dele (da sua pessoa, da sua vida e do seu olhar). Por detrás dele, abre-se um segundo, mais amplo e de maior importância histórica, que entra nessa realidade contemporânea, mas mede-se por outra escala.

Voltemos à guerra picrocholina. Na base das suas imagens reside, como já dissemos, um *conflito provinciano*, até mesmo quase *familiar*, que opõe as comunidades ribeirinhas do Loire a Sainte-Marthe, vizinho de Antoine Rabelais. Sua arena é *o estreito espaço dos arredores imediatos da Divinière*. É o *primeiro plano imediato das imagens da guerra picrocholina, que Rabelais percorreu, familiar aos seus olhos, apalpado por suas mãos, ligado aos seus parentes e amigos*.

Contudo, os contemporâneos e descendentes imediatos do escritor não reconhecem na pessoa de Picrochole Gaucher de Sainte-Marthe, mas Carlos Quinto e em parte também os outros *soberanos agressores* da época, Luis Sforza ou Fernando de Aragão. E tinham razão. Toda a obra de Rabelais está ligada da forma mais estreita aos acontecimentos e problemas políticos do seu tempo. Os três primeiros livros (sobretudo *Gagantua* e o Terceiro Livro) estão *ligados à luta entre a França e Carlos Quinto*. Em particular, a guerra picrocholina é um *eco direto dela*.

Há por exemplo na extraordinária cena do conselho de guerra de Picrochole um elemento de sátira direta da política de conquista conduzida por Carlos Quinto. Essa cena é a resposta de Rabelais à cena idêntica da *Utopia* de Thomas More, que atribui a Francisco I pretensões de hegemonia mundial e agressão. Rabelais voltou essas acusações contra Carlos Quinto. A fonte do discurso de Ulrich Gallet, que acusa Picrochole de agressão e defende a política pacífica de Grandgousier, foi o discurso análogo sobre as causas da guerra entre a França e Carlos Quinto, dirigido por Guillaume du Bellay (futuro protetor e amigo de Rabelais) aos príncipes alemães.

Na época de Rabelais, *o problema da determinação do agressor* colocava-se de maneira muito aguda e sobretudo de forma perfeitamente concreta, em seguida às guerras entre Carlos Quinto e Francisco I. Diversos autores do círculo dos irmãos du Bellay, ao qual também pertencia Rabelais, escreveram uma série de obras anônimas sobre o assunto.

As imagens da guerra picrocholina são um *eco vivo do tema político do agressor, de grande atualidade*. Rabelais trouxe a sua própria

solução para o caso e, com a figura de Picrochole e de seus conselheiros, criou o tipo imortal do político militar agressor. É absolutamente certo que ele lhe deu alguns traços de Carlos Quinto. Essa relação com os problemas políticos do momento cria *o segundo plano: o da atualidade política*.

Mas, nos séculos XV e XVI, a questão da guerra e da paz colocava-se de maneira mais ampla, mais fundamental, que aquela, *mais parcial*, do agressor num conflito militar qualquer. Trata-se do *direito de princípio* que os soberanos e povos têm de fazer guerra, da *distinção entre guerras justas e guerras injustas*. Examinavam-se também os problemas relativos à organização do mundo como um todo. É suficiente nomear Thomas More e Erasmo.

As imagens da guerra picrocholina estão estreitamente ligadas aos problemas políticos da época, mais amplos e com valor de princípio. O seu segundo plano é por causa disso ampliado e aprofundado.

Obviamente, todo o segundo plano das imagens é também *concreto, individual e histórico*. Não há generalização e tipificação *abstratas*, mas a *individualização em escalas históricas e de sentido mais amplo*. Da personalidade apagada passamos ao *grande universal* (e não a um tipo abstrato); a estrutura do pequeno repete-se no grande.

Por trás do segundo plano, surge o terceiro — e último — plano das imagens da guerra picrocholina; o corpo grotesco dos gigantes, as imagens de banquete, o corpo despedaçado, as torrentes de urina, a transformação do sangue em vinho e das batalhas em festim, o destronamento carnavalesco do rei Picrochole, etc., isto é, o plano carnavalesco e popular da guerra.

Esse terceiro plano é também *individual e concreto*, mas *trata-se da mais ampla individualidade, universal, que engloba tudo*. Nas imagens da festa popular desse plano *revela-se o sentido mais profundo do processo histórico que franqueia amplamente as fronteiras, não apenas do período contemporâneo no sentido estrito do termo, mas de toda a época de Rabelais*. Elas desvendam *o ponto de vista do povo* sobre a guerra e a paz, o agressor, o poder, o futuro. À luz desse ponto de vista popular que se formou e defendeu ao longo dos milênios, encontra-se revelada *a alegre relatividade*, tanto dos acontecimentos como de todos os problemas políticos da época. Nessa última, *as distinções* entre o justo e injusto, exato e falso, progressista e reacionário, *segundo o ponto de vista da época em questão e do período contemporâneo imediato, evidentemente, não se apagam, mas perdem o seu caráter absoluto, a seriedade unilateral e limitada*.

O universalismo da festa popular penetra todas as imagens de Rabelais, e ele interpreta e relaciona *a essa última totalidade* cada detalhe, cada pequeno fato. Todas as coisas e detalhes topográficos conhecidos,

vistos, individuais e únicos, que preenchem o primeiro plano das imagens, são relacionados *ao todo do mundo, grande, individual, bicorporal, em estado de devir, que se revela na torrente* de elogios e injúrias. Nessas condições, não se pode falar de *dispersão* naturalista da realidade, de *espírito tendencioso abstrato*.

Falamos já das imagens da guerra picrocholina; de fato, todas as imagens de Rabelais oferecem um segundo plano ampliado da realidade. Todas estão ligadas a acontecimentos políticos e aos problemas da época.

Rabelais estava perfeitamente informado de todas as questões de alta política do seu tempo. 1532 marca o começo de suas estreitas relações com os irmãos du Bellay, que figuravam ambos no centro da vida política. Sob Francisco I, o cardeal Jean du Bellay dirigia o serviço de propaganda diplomática e literária a que se dava naquele momento uma importância extraordinária. Numerosos panfletos editados na Alemanha, nos Países Baixos, Itália e naturalmente na França, haviam sido escritos ou inspirados pelos irmãos du Bellay, que possuíam seus agentes diplomáticos e literários em todos os países.

Estreitamente ligado a eles, Rabelais podia conhecer a grande política, por assim dizer, de primeira mão. Foi testemunha direta da sua elaboração. Estava possivelmente iniciado em numerosos projetos e planos secretos do poder real, realizados pelos irmãos du Bellay. Acompanhou a Jean, em três viagens à Itália, quando este estava encarregado de missões diplomáticas da mais alta importância junto ao papa. Estava ao lado de Guillaume durante a ocupação francesa no Piemonte. Assistiu na câmara do rei à entrevista histórica entre Francisco I e Carlos Quinto, em Aiguesmortes; assim, foi testemunha direta de atos políticos capitais da época, que se desenrolavam literalmente diante dos seus olhos.

A partir de *Gargantua* (o segundo livro no tempo), os problemas da atualidade política desempenham um papel essencial. Ao lado dos temas diretamente políticos, os três últimos livros estão cheios de alusões, mais ou menos claras para todos, aos diferentes acontecimentos políticos e aos diversos homens de Estado da época.

Examinemos os principais temas no Terceiro e no Quarto livros.

Já dissemos que a imagem central do Prólogo do Terceiro Livro, a defesa de Corinto, reflete as medidas defensivas tomadas então pela França, em particular por Paris, como consequência da deterioração das relações com o imperador. Essas medidas eram executadas por Jean du Bellay, aparentemente diante dos olhos de Rabelais. Os primeiros capítulos do Terceiro Livro, consagrado à política sábia e humana de Pantagruel nas terras conquistadas ao rei Anarche, são uma celebração quase direta da política de Guillaume du Bellay no

Piemonte. Durante a ocupação dessa província, Rabelais encontrava-se ligado à pessoa de Guillaume du Bellay na qualidade de secretário e homem de confiança, e, dessa maneira, pôde ser testemunha direta de todas as medidas do seu protetor.

Guillaume du Bellay, senhor de Langey, era um dos homens mais notáveis do seu tempo. Foi aparentemente o único entre os seus contemporâneos a quem o exigente Rabelais, com sua impiedosa lucidez, não podia recusar a estima. A figura do senhor de Langey impressionou-o vivamente e deixou a sua marca na obra.

Rabelais estava estreitamente ligado a Guillaume du Bellay na última etapa da sua atividade política; assistiu ao seu fim, embalsamou o seu corpo e acompanhou-o até à última morada. Evoca os últimos instantes do senhor de Langey no Quarto Livro.

A política de Guillaume du Bellay no Piemonte conquistara a profunda simpatia de Rabelais. Du Bellay esforçava-se principalmente por atrair o favor da população das regiões ocupadas; queria levantar a economia piemontesa: proibiu portanto que o exército oprimisse a população e submeteu-o a uma disciplina rigorosa. Mais ainda, du Bellay enviou ao Piemonte uma imensa quantidade de trigo e repartiu-a entre os seus habitantes, e para isso despendeu quase toda a sua fortuna pessoal.² Na época era algo inédito e inaudito nos métodos de ocupação militar. O primeiro capítulo do Terceiro Livro descreve a política piemontesa do senhor de Langey. O seu motivo essencial é a fecundidade e a abundância do conjunto do povo. Começa pela fecundidade dos utopistas (súditos de Pantagruel), depois celebra a política de ocupação de du Bellay (no caso, Pantagruel):

“Observareis portanto aqui, bebedores, que a maneira de manter e conservar uma região recém-conquistada não é (como tem sido aceito erradamente por certos espíritos tirânicos, para seu dano e desonra) pilhar os povoados, forçá-los, esmagá-los, arruiná-los, dar-lhes maus tratos e regê-los com varas de ferro; enfim, comendo e devorando as povoações, da maneira como Homero designa o iníquo rei Demovoro, isto é, devorador de povos. Não alegarei a esse propósito as histórias antigas, somente vos lembrarei o que viram os vossos pais, e vós mesmos, se não sois muito jovens. Como a uma criança recém-nascida, é preciso amamentá-los, embalá-los, alegrá-los. Como a uma árvore recém-plantada, é preciso apoiá-los, sustentá-los, defendê-los de todas as tempestades, injúrias e calamidades. Como a uma pessoa salva de longa e forte doença, em período de convalescença, é preciso mimá-los, cuidá-los e restaurá-los.” (Liv III, cap. I.)*

² Depois da sua morte, os herdeiros quase não tinham o que receber. Mesmo a pensão de Rabelais não lhe foi entregue, em virtude da ausência de recursos.

* *Obras*, Pléiade, p. 331; Livro de bolso, vol. III, p. 71-73.

Vemos que toda a celebração desse método político está profundamente impregnada *pela concepção da festa popular segundo a qual o corpo humano nasce, alimenta-se, cresce e regenera-se. O crescimento e a renovação são os motivos dominantes na figura do povo. O povo é a criança recém-nascida amamentada, a árvore recém-plantada, o organismo convalescente que se regenera. O soberano do povo é a mãe que dá o seio, o jardineiro, o médico que cura. O mau soberano recebe por sua vez uma definição grotesca e corporal, é o "devorador de povos", aquele que "devora" as povoações.*

Essas imagens puramente rabelaisianas e ao mesmo tempo carnavalescas do povo e do soberano, ampliam e aprofundam singularmente uma questão da maior atualidade política, a da ocupação piemontesa. Fazem esse elemento participar do grande todo do mundo em crescimento e renovação.

Como já dissemos, o senhor de Langey deixou uma marca profunda no Terceiro e Quarto livros. A memória da sua figura e dos seus últimos instantes desempenham um papel essencial nos capítulos do Quarto Livro consagrados à morte dos heróis e que, por seu *tom quase totalmente sério*, se destacam vivamente do resto da obra. O fundo tomado a Plutarco associa-se às imagens da poesia heróica celta do ciclo das peregrinações nos países da morte do Noroeste (especialmente do ciclo da *Viagem de São Brandão*). Todos os capítulos que relatam a morte de herói são uma espécie de *réquiem para o senhor de Langey*.

Melhor ainda, este último inspirou a figura do herói dos Terceiro e Quarto livros, isto é, Pantagruel. Este já não se parece mais com o diabinho do mistério que torna as pessoas sedentas, ao herói das façanhas alegres. Torna-se em grande medida a encarnação ideal do sábio e do soberano. O seu retrato no Terceiro Livro é o seguinte:

"Eu vos disse e ainda redisse que era o melhor pequeno e grande bom homenzinho que jamais cingiu espada. Tomava tudo no melhor sentido, interpretava bem todos os atos. Jamais se atormentava, jamais se escandalizava. Também no caso de excluir-se do deífico solar da razão, não se contristaria ou alteraria excessivamente. Pois todos os bens que o céu cobre e a terra contém em todas as suas dimensões: altura, profundidade, longitude e latitude, não são dignos de mover as nossas afeições e perturbar os nossos sentidos e espíritos." (Livro III, cap. II.)*

Os traços carnavalescos e míticos da personagem se atenuam. Ela torna-se mais humana e heróica ao mesmo tempo que toma um certo

* Obras, Pléiade, p. 335; Livro de bolso, vol. III, p. 81.

caráter abstrato, laudatório e retórico. Essa mudança aparentemente produziu-se sob a influência das impressões deixadas pelo senhor de Langey, cuja figura Rabelais procurou perpetuar no seu *Pantagruel*.³

Contudo, é preciso não exagerar, ao identificar Pantagruel ao senhor de Langey: ele não é mais do que um dos elementos da personagem, cuja base continua tomada ao folclore e, conseqüentemente, mais ampla e profunda que a celebração retórica do senhor de Langey.

O Quarto Livro está cheio de alusões a acontecimentos políticos contemporâneos e a problemas da atualidade. Vimos que o próprio itinerário da viagem de Pantagruel associa o antigo caminho dos celtas, que conduzia ao país utópico da morte e da ressurreição, às viagens de colonização realizadas na época, ao itinerário de Jacques Cartier.

Enquanto Rabelais escrevia o Quarto Livro, a luta da França contra as reivindicações do papa exacerbava-se. Isso devia refletir-se nos capítulos sobre as decretais. Naquela época, elas se haviam tornado quase oficiais e correspondiam à política galicana do poder real, mas quando o livro foi publicado, o conflito com o papa estava quase inteiramente aplainado; dessa maneira, a tomada de posição publicista de Rabelais chegava um pouco tarde.

Encontram-se ainda alusões a acontecimentos políticos de atualidade em importantes episódios do Quarto Livro, o da guerra das morcelas (luta dos calvinistas genebrinos) e o da tempestade (concílio de Trento).

Limitemo-nos aos fatos citados. Eles bastam para testemunhar até que ponto a atualidade política, os seus acontecimentos, metas e problemas se refletiram na obra de Rabelais. O seu livro é uma espécie de "visão panorâmica", de tão atual e "em dia" que é. Ao mesmo tempo, os problemas de que trata, são incomparavelmente mais vastos e profundos que qualquer visão panorâmica, e franqueiam amplamente os limites do período contemporâneo imediato e mesmo de toda a época.

Na luta a que se entregavam as forças do seu tempo, Rabelais ocupava as posições mais avançadas, mais progressistas. Para ele, o poder real era a encarnação do *princípio novo* a que pertencia o futuro histórico imediato, o princípio do *Estado Nacional*. Por isso experimentava uma mesma hostilidade contra as pretensões do papado e do império a um poder supremo supranacional. Ele via nas pretensões do papa e do imperador o passado agonizante dos séculos góticos, enquanto aos seus olhos o *Estado Nacional* era o novo e jovem *princípio da vida histórica e estatal do povo*. Tal era a sua posição direta e ao mesmo tempo *perfeitamente sincera*.

³ Georges Lote (*op. cit.*, p. 387 ss.) procede a uma identificação detalhada de Guillaume du Bellay, no mesmo sentido.

Sua posição no domínio da ciência e da cultura era também direta, franca e sincera; ele era um adepto convicto da instrução humanista com os seus métodos e apreciações novos. Em matéria médica, exigia o retorno às fontes verdadeiras da Medicina antiga: Hipócrates e Galeno, e era adversário da Medicina árabe, que pervertia as tradições antigas. Em matéria de Direito, reclamava igualmente o retorno às fontes antigas do Direito romano, inalteradas pelas interpretações bárbaras dos exegetas ignaros da Idade Média. Em arte militar, em todos os domínios da técnica, nas questões de educação, de arquitetura, de esporte, de moda, da vida corrente e dos costumes, era partidário convicto de todas as inovações de vanguarda, de tudo o que vinha da Itália num poderoso e irresistível ímpeto. Em todos os domínios que deixaram marcas na sua obra (uma obra verdadeiramente enciclopédica), ele foi *o homem de vanguarda do seu tempo*. Possuía uma percepção excepcional do novo, não simplesmente da inovação e da moda, mas do novo essencial que *nascia* efetivamente da *morte do antigo*, e ao qual pertencia verdadeiramente o *futuro*. A sua aptidão para sentir, escolher e mostrar esse novo essencial, *nascente*, era especialmente desenvolvida.

Rabelais exprimiu diretamente e sem equívoco as posições vanguardistas que postulava no domínio da política, da cultura, da ciência e da vida cotidiana, em diferentes passagens do seu livro e em episódios como, por exemplo, a educação de Gargantua, a abadia de Télema, a carta de Gargantua a Pantagruel, as reflexões de Pantagruel sobre os exegetas medievais do Direito romano, a conversa de Grandgousier com os peregrinos, a celebração da política de ocupação de Pantagruel, etc. Em maior ou menor medida, todos esses episódios são retóricos, aí dominando a linguagem livresca e o estilo oficial da época. Ouvimos aqui *palavras diretas*, e quase completamente *sérias*. Essas palavras novas, de vanguarda, são o *último grito da época*. E, simultaneamente, as palavras *verdadeiramente sinceras* do autor.

Mesmo que não houvesse na obra outros episódios, outras palavras, uma outra língua e um outro estilo, Rabelais teria sido assim mesmo um dos humanistas de vanguarda do seu tempo, mas um humanista *comum*, ainda que de primeira linha, algo no gênero de Guillaume Budé. Ele não teria sido o genial e único Rabelais.

O último grito da *época*, afirmado de maneira *sincera* e *séria*, não teria sido o último grito de *Rabelais ele mesmo*. Por mais progressista que fosse, ele conhecia o limite das suas idéias, e embora formulasse seriamente o último grito da época, conhecia o limite dessa seriedade. O verdadeiro *último grito de Rabelais é a palavra popular alegre, livre, absolutamente lúcida*, que não se deixa comprar pela *dose limitada* de espírito progressista e de verdade *acessíveis à época*.

Perspectivas de futuro, ainda que longínquas, abriam-se a essa jubilosa palavra popular, mesmo que os seus contornos positivos permanecessem ainda utópicos e imprecisos. Todo *caráter determinado e acabado*, acessível à época, era em certa medida *cômico*, pois era, afinal, *limitado*. O riso era alegre, porque toda *determinação* limitada (e portanto todo *acabamento*) dava origem, ao morrer e decompôr-se, a *novas possibilidades*.

Por essa razão não se deve procurar o último grito de Rabelais nos episódios enumerados, diretos e retoricizados, onde as palavras têm uma orientação e um sentido quase únicos, quase inteiramente sérios, mas ao contrário no elemento das imagens da festa popular no qual também mergulham essas episódios (pois eles não são totalmente unilaterais nem limitadoramente sérios). Por mais sério que Rabelais tenha sido nesses episódios e nas suas declarações diretas e de sentido único, ele abre sempre uma *brecha alegre* num *futuro mais distante* que tornará *ridículos* o caráter progressivo *relativo* e a verdade *relativa*, acessíveis à sua época e ao futuro *imediato*, *visível*. É por isso que Rabelais *jámais diz tudo o que tem a dizer nas suas declarações diretas*. Não se trata, evidentemente, da ironia romântica, mas da amplitude e da exigência populares, que lhe foram legadas com todo o sistema das formas e imagens cômicas da festa popular.

Dessa maneira, a realidade da época, tão ampla e plenamente refletida na obra de Rabelais, é iluminada pelas imagens da festa popular. À sua luz, mesmo as melhores perspectivas parecem, em suma, limitadas e afastadas dos ideais e esperanças populares, encarnados nas imagens da festa popular. Mas, conseqüentemente, a realidade contemporânea nada perdeu do seu caráter concreto, da sua vitalidade. Pelo contrário, à luz *especialmente lúcida* das imagens da festa popular, todos os acontecimentos e coisas da realidade adquiriram *um relevo, uma plenitude, uma materialidade*, uma individualidade particulares. *Libertaram-se de todos os vínculos com sentidos estreitos e dogmáticos*. Revelaram-se numa atmosfera de perfeita liberdade. Isso é que suscitou a riqueza e a diversidade excepcionais das coisas e acontecimentos englobados na obra de Rabelais.

Como todas as grandes obras da época, ela é profundamente enciclopédica. Não há ramo do conhecimento e da vida prática que não seja aí representado e, o que é mais, em todos os seus detalhes especializados. Os estudos rabelaisianos modernos — onde são especialmente grandes os méritos de Lazare Sainéan — mostraram a excepcional e surpreendente competência de Rabelais em todos os domínios que abordou. Como resultado de uma série de estudos especiais, pode-se considerar como um fato pacífico a informação ampla e irrepre-

ensível do nosso autor, não apenas em Medicina e nas outras ciências naturais, mas ainda em Jurisprudência, Arquitetura, Arte Militar, Navegação, Gastronomia, caça com falcão, nos jogos e exercícios esportivos, em Numismática, etc.

A nomenclatura, o léxico desses múltiplos ramos do conhecimento e da prática, impressionam não apenas por sua riqueza e plenitude, mas ainda pelo prodigioso manejo dos mais sutis matizes de expressão técnica, acessíveis normalmente apenas ao especialista. Qualquer que seja o termo ou a expressão profissional que Rabelais emprega, ele o faz com a fidelidade e a precisão do mestre e não do diletante. Na metade do século passado, Jalles, especialista em questões marítimas, exprimiu graves dúvidas quanto à justeza e competência com as quais Rabelais manejava o seu rico léxico marítimo. Lazare Sainéan demonstrou que todas essas dúvidas eram tão injustas quanto infundadas: a competência de Rabelais em matéria de termos marítimos é séria e comprovada.

Os conhecimentos enciclopédicos de Rabelais e a excepcional riqueza do seu mundo têm uma particularidade notável, insuficientemente apreciada pelos investigadores: o que domina neles é, efetivamente, tudo o que há de mais *novo, fresco, fundamental*. A sua enciclopédia é a do mundo *novo*. Ela é concreta e material, e muitos dos seus dados surgiam pela primeira vez no horizonte dos contemporâneos, pela primeira vez tomavam um nome ou renovavam o seu antigo, graças a uma significação inédita. O mundo das coisas e o das palavras (da língua) sofreram na época um enriquecimento e um alargamento prodigiosos, uma substancial renovação, acompanhados de reagrupamentos claros e originais.

Todos conhecem a massa imensa e variada de novas coisas que penetraram no horizonte da humanidade, pela primeira vez, naquela época. Na França, essas novidades chegaram, certamente, com algum atraso, mas em contrapartida de uma única vez e num impulso poderoso. Vindo da Itália desde o começo das guerras, ele não cessara de intensificar-se, e de ampliar-se. A vida de Rabelais coincidiu com o momento em que ele era precisamente mais amplo e irresistível. Como os estreitos contatos com a Itália haviam começado por um contato entre os dois exércitos, depois entre os dois povos, as primeiras inovações situavam-se no domínio da arte e da técnica militares, depois no da navegação marítima, da arquitetura e, apenas em seguida, nos outros setores: indústria, comércio, vida cotidiana e arte.

Com as novas coisas, aparecia um novo vocabulário: a língua foi submergida pelos italianismos, helenismos, latinismos, neologismos. Convém sublinhar que não se tratava apenas de coisas novas, mas que estas tinham o poder de *renovar à sua volta as outras coisas antigas, de dar-lhes uma nova forma*; forçavam-nas a que se adaptas-

sem a elas, como ocorre por exemplo com todas as descobertas e invenções técnicas.

Rabelais experimentava um amor e uma sensibilidade excepcionais pela novidade *fundamental* das coisas e dos nomes. Não apenas ele não se retardava em relação à sua época, mas ainda ia muitas vezes à sua frente. A sua nomenclatura reflete (ao lado de certos arcaísmos) a técnica militar ultramoderna, especialmente rica no domínio da Engenharia. Numerosos termos foram consignados pela primeira vez nas páginas dos seus livros.

A nomenclatura arquitetural estava também muito em voga. Esse setor ocupa um lugar bastante importante na obra. O seu léxico está cheio de termos novos e *renovadores* que Rabelais foi um dos primeiros a utilizar. Assim, por exemplo, *simetria*, que se vê praticamente pela primeira vez nas suas páginas. Outros termos como “peristilo”, “pórtico”, “arquitrave”, “frisa” são também de uma novidade absoluta, são uma coisa vista e nomeada pela primeira vez. Todos esses termos e as coisas que designam, não são simplesmente novos, enquanto fenômenos separados, isolados; eles têm ainda a força de renovar e de transformar todas as idéias arquiteturais da época.

Na nomenclatura relativa a todos os outros domínios do conhecimento e da prática, encontramos novamente o mesmo imenso papel das palavras e coisas novas e renovadoras. Essa nomenclatura, contudo, é abundante em palavras antigas, até mesmo em arcaísmos. Ainda que Rabelais procurasse a plenitude e a diversidade em todas as coisas, ele sempre acentuou o novo, sempre utilizou a sua força renovadora e contagiosa.

Examinaremos agora um fenômeno extremamente importante da vida estilística na obra de Rabelais.

Ele tomou de *fontes orais* um número considerável dos elementos da sua linguagem: trata-se de *palavras virgens* que, saídas pela primeira vez das profundezas da vida popular, da língua falada, entraram para o sistema da linguagem *escrita e impressa*. Os léxicos de quase todos os ramos da ciência saíram, na sua maior parte, da linguagem oral e *pela primeira vez participaram* de um *contexto livresco, de um pensamento livresco sistemático, de uma entoação escrita livresca, de uma construção sintática escrita e livresca*. Na época de Rabelais, a ciência mal começava a conquistar, às custas de um grandioso esforço, o direito de falar e de escrever na língua nacional, dita vulgar. Nem a Igreja, nem as universidades, nem o ensino a reconheceriam. Ao lado de Calvino, Rabelais foi o criador da prosa literária francesa. Ele mesmo devia apoiar-se, em todas as esferas do conhecimento e da prática (mais numas que noutras), sobre o elemento oral da língua, daí retirando as riquezas verbais. As palavras vindas

dessa fonte eram perfeitamente *novas, não polidas ainda pelo contexto escrito e livresco*.

Tomemos por exemplo a nomenclatura dos peixes, que é considerável, já que apenas no capítulo V, do Quarto Livro (oferendas dos gastrólatras), ele dá mais de sessenta nomes. Há peixes de rio, do Mediterrâneo e do oceano. Onde buscou o autor esse rico léxico? Não nas fontes livrescas, evidentemente. Os estudos ictiológicos do século XVI, que pertenciam aos fundadores dessa ciência, os franceses Guillaume Rondelet e Pierre Belon, só apareceram em 1553-1554, logo após a morte de Rabelais. Apenas a linguagem oral lhe poderia ter servido de fonte de informação. Ele aprendera na Bretanha e na Normandia, em Saint-Malo, Dieppe ou Le Havre os nomes dos peixes de oceano, da boca dos pescadores da região, que lhe forneceram as apelações locais e provinciais para a sua enumeração. Foram os pescadores marseheses que lhe ensinaram por sua vez os nomes dos peixes do Mediterrâneo. Trata-se de nomes totalmente frescos, tão frescos quanto os peixes que enchiam as cestas dos pescadores e que Rabelais examinava provavelmente, ao pedir as explicações. Jamais esses nomes haviam figurado na língua escrita e livresca, jamais *havia sido tratados num contexto generalizador e sistematizador, abstrato e livresco*. Não haviam ainda figurado ao lado dos peixes estrangeiros, mas somente com os do seu próprio habitat, como por exemplo, com os outros peixes bretões, com as grosserias e juramentos bretões, com os vendavais e o bramido das costas bretãs. Não se tratava ainda, para falar a verdade, de nomes de peixes, mas de *apelidos, de sobrenomes, quase de nomes próprios de peixes locais*. Iriam adquirir o grau requerido de comunidade e o caráter de nomes apenas num contexto livresco, de fato pela primeira vez na pena de Rondelet e Belon, porque, nas *enumerações-nomeações* de Rabelais, eram ainda *semi-nomes próprios*.

O problema não é que Rabelais tenha conhecido nomes graças a fontes orais. É que os nomes de peixes que ele enumerou, *não haviam ainda figurado num contexto livresco*. Foi isso que determinou o seu caráter na consciência verbal de Rabelais e de seus contemporâneos. Não eram ainda nomes, mas antes, como dissemos, sobrenomes e apelidos em língua vulgar. *O seu aspecto abstrato e sistemático estava ainda fracamente desenvolvido*; não só não haviam se tornado ainda termos de ictiologia, mas ainda a língua literária não empregara ainda termos gerais para eles.

Os léxicos dos outros ramos do conhecimento oferecem, em maior ou menor medida, um caráter similar. Assim é ainda a sua nomenclatura médica. Na verdade, se aí ele emprega amplamente os neologismos, helenismos e latinismos, também se vale abundantemente das fontes orais da língua vulgar. Muitas vezes, ao lado de neologismos

eruditos, coloca o seu equivalente em língua vulgar (por exemplo, *epiglote* e *gargamelle* — epiglote e gorgomilos). Os nomes vulgares das doenças são especialmente interessantes. O elemento do nome próprio e ao mesmo tempo o do apelido infamante estão aí diretamente ligados a nomes de santos que, por qualquer misteriosa razão, passavam por curá-las ou ao contrário por propagá-las (por exemplo, o mal de Santo Antônio,^a o mal de São Vito^b). Mas de maneira geral, todos os nomes de doenças em língua vulgar eram facilmente *personificáveis*, isto é, interpretados como os nomes próprios de criaturas vivas. Encontramos na literatura da época doenças representadas como personagens, sobretudo a sífilis: “A dama Verolle” (sífilis) e a podagra: “A gota”.

Os nomes das doenças representam além disso um papel considerável nos juramentos e imprecações, e tornam-se freqüentemente *apelidos injuriosos*: ou se envia alguém à cólera, à peste e à infecção, ou então é chamado por esses nomes. Os nomes vulgares dos órgãos genitais estão também prontos a assumir esse caráter. Assim, há na nomenclatura médica de Rabelais numerosos nomes, insuficientemente generalizados e polidos pela linguagem livresca para tornar-se os nomes neutros da linguagem literária e da terminologia científica.

Dessa forma, as palavras virgens da língua vulgar oral, que entram pela primeira vez no sistema da língua literária, sob certos aspectos estão próximas dos *nomes próprios*: são particularmente *individualizadas*, o elemento *injurioso-laudatório* ainda é poderoso nelas, o que as aproxima do *sobrenome* e do *apelido*. Por outro lado, são ainda insuficientemente generalizadas e neutras para tornarem-se simples nomes comuns da língua literária. Ainda mais, essas qualidades são *contagiosas*: numa certa organização do contexto, propagam sua influência sobre as outras palavras, agem sobre o caráter do conjunto da linguagem.

Abordamos aqui uma particularidade essencial do estilo oral de Rabelais: entre os nomes próprios e comuns, não existe, em certos aspectos, a fronteira nítida à qual estamos acostumados na língua literária (nova) e no estilo correntes. Certamente, as distinções formais permanecem sempre em vigor, mas no aspecto interno mais importante, o limite que as separa é extremamente atenuado. Esse enfraquecimento das fronteiras entre nomes próprios e comuns é aliás *recíproco*. Tanto uns como os outros visam a um *ponto comum único*: o *apelido elogioso-injurioso*.

Não podemos aprofundar aqui esse assunto especial. Não fazemos mais que abordar as suas linhas essenciais.

^a Erisipela.

^b Coréia de São Vito.

Em Rabelais, a maior parte dos nomes próprios adquire o caráter de apelidos. Isso diz respeito não apenas àqueles que ele forjou, mas também àqueles que a tradição lhe legou. Isso acontece, essencialmente, com os nomes dos seus principais heróis: Gargantua, Grandgousier, Gargamelle, Pantagruel. Dois deles, Grandgousier e Gargamelle, têm uma etimologia perfeitamente precisa *de que tanto Rabelais como a tradição tinham uma nítida consciência* (e evidentemente todos os seus leitores).

Se um nome tem um valor etimológico *determinado e consciente* o qual, ainda por cima, *caracteriza a personagem* que o traz, já não é mais um nome, mas uma *alcunha*. Esse nome-alcunha não é jamais neutro, pois o seu sentido inclui sempre uma *idéia de apreciação* (positiva ou negativa), é na realidade um *brasão*. Todos os verdadeiros apelidos são *ambivalentes*, isto é, têm um matiz *elogioso-injurioso*.

Grandgousier e Gargamelle pertencem evidentemente a esse gênero de nomes-alcunhas. Para Gargantua, o problema é um pouco mais complicado. A etimologia desse nome não é precisa⁴ e, aparentemente, Rabelais e seus contemporâneos não tinham uma clara consciência dela. Em casos semelhantes, Rabelais recorre à etimologização artificial do nome, às vezes forçada e intencionalmente inverossímil. É o que ele faz neste caso. Gargantua nasceu, lançando um grito feroz: "Beber! Beber! Beber!" ao que disse Grandgousier: "*Que grand tu as!*"^a (subentendendo a goela). Foi por causa dessa primeira palavra pronunciada pelo pai, que se deu à criança o nome de Gargantua. Essa etimologia cômica anima de fato o sentido verdadeiro da palavra "goela".

Rabelais dá a mesma etimologia artificial (mas em função de um outro princípio) ao nome de Pantagruel, cuja verdadeira etimologia não é conhecida.

Esses quatro nomes-alcunhas são ambivalentes. Os três primeiros significam "goela", entendida não como um termo anatômico neutro, mas como uma imagem *elogioso-injuriosa da glotonaria, da absorção de alimentos, do banquete. É a mesma boca escancarada, a sepultura, entranhas, a absorção-nascimento*. A etimologia de Pantagruel tem o mesmo sentido, isto é, ávido de tudo, e revela o sentido ambivalente da sua imagem tradicional. A ausência de raízes na língua nacional enfraquece evidentemente a ambivalência desse nome.⁵

⁴ Em espanhol temos *garganta*; o provençal conhece o nome *gargantuon* ou glutão; aparentemente a etimologia de Gargantua é a mesma dos outros heróis: garganta-goela.

^a Que grande que tens!

⁵ Muito embora seja possível encontrar nessa palavra certas raízes na língua nacional e uma consciência confusa da significação etimológica. É essa a hipótese de Sainéan (*op. cit.*, t. II, p. 458).

Assim, os nomes que Rabelais tomou emprestados à tradição, ou são desde a origem apelidos elogioso-injuriosos, ou se transformam nisso através de uma etimologização artificial.

Os nomes forjados por Rabelais têm também esse caráter de apelidos ambivalentes. Nesse aspecto, a enumeração dos sessenta e quatro nomes de cozinheiros do Quarto Livro é significativa. Todos esses nomes-alcunhas são justamente característicos dos *cozinheiros*. Estão essencialmente baseados em nomes de pratos, peixes, saladas, legumes, vasilhames ou utensílios de cozinha. Por exemplo, diversos nomes originam-se de sopas: Bouillonsec, Potageanart, Souppimars, etc., assim como de carnes: Soufflemboyau, Cochonnet, etc.; numerosos nomes foram formados a partir de *lard* (toucinho).

Essa passagem é uma *cozinha e um banquete ruidosos sob a forma de nomes*. A outra parte da enumeração contém *apelidos de tipo injurioso* formados pelos nomes de diferentes *defeitos físicos, monstruosidades, sujeiras*, etc. Pela natureza do seu estilo e das suas imagens, essa parte é perfeitamente análoga à *série de grosserias*, por exemplo quando os fogaceiros insultam os pastores.

Os nomes dos conselheiros e guerreiros de Picrochole têm o caráter de alcunhas injuriosas: Merdaille, Racquedenare, Trepelu, Tripet.

A formação de nomes próprios a partir do *tipo das grosserias constitui o processo mais difundido*, tanto em Rabelais como em geral no *cômico popular*.

Os nomes elogiosos de tipo grego têm um caráter especial. Assim, os guerreiros de Grandgousier, por oposição aos de Picrochole, têm nomes gregos elogiosos: Sibaste (o respeitado), Tolmere (o audacioso), Ithibol (o direito). Os nomes de heróis como Ponocrate, Epistémon, Eusthènes e mesmo Panurge (πανούργος, capaz de fazer tudo) pertencem a esse tipo elogioso.

Formalmente, todos esses nomes gregos análogos a apelidos são retóricos e destituídos de qualquer verdadeira ambivalência. São semelhantes às séries dissociadas e retorizadas de elogios e injúrias das passagens oficiais da obra.

A verdadeira ambivalência é própria apenas dos nomes-apelidos elogioso-injuriosos, cujas raízes mergulham na língua nacional e na fantasia popular de que saiu.

Limitar-nos-emos aos exemplos já examinados. Todos os nomes de Rabelais são, por um ou outro meio, assimilados a *apelidos ou sobrenomes elogioso-injuriosos*. Fazem exceção apenas os nomes de personagens históricas reais, os de amigos do autor (por exemplo Tiraqueau) ou aqueles que, pelo seu som, podem aproximar-se deles (por exemplo, Rondibilis em vez de Rondelet).

Os outros nomes próprios manifestam a mesma tendência para tomar um sentido ambivalente elogioso-injurioso. Vimos que uma

série de nomes geográficos recebeu um sentido corporal topográfico, por exemplo: Buraco de Gibraltar, Batoques de Hércules, etc. Em certos casos, Rabelais recorre à etimologização artificial cômica, por exemplo, quando explica a origem dos nomes "Paris" e "Beauce". Há naturalmente matizes especiais, mas a linha essencial do sentido dado aos nomes e a sua transformação em apelidos elogioso-injurosos permanecem inalteradas.

Enfim, a obra compreende uma série de capítulos que tratam especialmente, no plano teórico, do tema dos nomes e apelações. Assim o Terceiro Livro examina o problema das origens dos nomes de plantas, o Quarto Livro desenvolve um jogo puramente carnavalesco dos nomes na Ilha Ennasin; aí ainda, encontra-se uma longa reflexão sobre os nomes relacionados com os dos capitães Riflandouille e Tailleboudin.

Desse modo, os nomes próprios encaminham-se para o ponto limítrofe entre os apelidos e sobrenomes elogioso-injurosos. Mas, como já vimos, os nomes comuns tomam igualmente o mesmo caminho. No contexto rabelaisiano, o fator *da comunidade é atenuado*. Os nomes de animais, pássaros, peixes, plantas, órgãos, membros e partes do corpo, pratos e bebidas, utensílios de cozinha e de casa, armas, partes de vestimentas, etc., soam quase como *os nomes-apelidos das personagens no drama satírico original das coisas e corpos*.

Quando analisamos o episódio dos limpa-cus, observamos o papel original das coisas enquanto personagens do drama cômico (o drama do corpo combinava-se com o das coisas). É preciso sublinhar que numerosos nomes vulgares de ervas, de plantas e de algumas outras coisas empregadas para limpar o cu, eram ainda novos e virgens no contexto literário e livresco. O aspecto da comunidade estava ainda fraco neles; não eram ainda apelações, mas nomes-alcunhas. O seu papel imprevisto na série dos limpa-cus contribuiu ainda mais para a sua individualização, pois entram em agrupamentos inteiramente novos nessa série original. São subtraídos dos fracos laços sistematizadores e generalizadores nos quais figuravam até então no interior da língua. O seu caráter de nome individual acentua-se. Além disso, na série injuriosa dinâmica dos limpa-cus, a sua forma material e individual resalta nitidamente. Aqui, o nome transforma-se quase inteiramente em nome-apelido característico das personagens da farsa.

A novidade da coisa e do seu nome ou a *renovação* da velha coisa, graças a um emprego novo, e a *vizinhos novas e inesperadas*, individualizam de maneira especial a coisa, intensificam no seu nome a idéia de *propriedade*, aproximam-no do nome-alcunha.

A saturação geral do contexto rabelaisiano em nomes próprios (nomes geográficos e de pessoas) tem uma importância particular para a individualização dos nomes. Já dissemos que, para efetuar as

comparações e confrontações, cita objetos únicos (compara, por exemplo, os patês aos bastiões da cidade de Turim). Esforça-se por dar a cada coisa uma definição histórica e topográfica.

Enfim, *a destruição paródica dos laços ideológicos e de sentidos ultrapassados entre as coisas e os fenômenos*, às vezes mesmo dos laços lógicos elementares (alogismos do *coq-à-l'âne*), adquire uma importância especial. As coisas e os seus nomes são *liberados dos entraves da concepção agonizante do mundo*, são deixados em liberdade e adquirem uma individualidade livre e particular, enquanto que os seus nomes se aproximam dos *alegres nomes-alcunhas*. As palavras virgens da língua popular oral, ainda indisciplinadas em relação ao contexto literário livresco, com a sua diferenciação e seleção lexical rigorosas, *com as suas precisões e limitações de sentido* e de tons, sua hierarquia verbal, trazem a liberdade e a individualidade particulares do carnaval e, por esse motivo, transformam-se facilmente em nomes de personagens do drama carnavalesco das coisas e do corpo.

Dessa maneira, uma das particularidades capitais do estilo de Rabelais é que todos os nomes próprios, por um lado, e todos os nomes comuns, de coisas e de fenômenos, por outro, se encaminham para o seu limite e ao mesmo tempo para o apelido e sobrenome elogioso-injuriados. Graças a isso, todas as coisas e fenômenos do universo rabelaisiano adquirem uma individualidade original: *principium individuationis*; o elogio-injúria. *Na maré individualizadora do elogio-injúria, as fronteiras enfraquecem-se entre as pessoas e as coisas; elas tornam-se todas protagonistas do drama carnavalesco da morte simultânea do mundo antigo e do nascimento do novo mundo.*

Examinemos agora uma particularidade bastante característica do estilo de Rabelais; a utilização carnavalesca dos números.

A literatura da Antigüidade e da Idade Média conhecia a utilização simbólica, metafísica e mística dos números. Havia números sagrados: três, sete, nove, etc. O *Recueil d'Hippocrate* compreendia o tratado "Sobre o número sete", definido como o *número crítico* para o mundo inteiro, e especialmente para a vida do organismo humano. No entanto, o número em si mesmo, isto é, qualquer número, era sagrado. A Antigüidade estava impregnada pelas idéias pitagóricas sobre o número, base de toda essência, de toda ordem e estrutura, inclusive a dos próprios deuses.

A simbologia e a mística dos números na Idade Média são universalmente conhecidas. Os números sagrados eram colocados na base das composições artísticas, inclusive as obras literárias. Lembremo-nos de Dante, para quem os números sagrados determinam não apenas a construção de todo o universo, mas também a composição dos poemas.

Esquematisando um pouco, pode-se definir da seguinte maneira a estética do número na Antigüidade e na Idade Média: é inerente ao número ser determinado, acabado, arredondado, simétrico. Apenas um número assim pode estar na base da harmonia e do todo acabado (estático).

Rabelais tira dos números os seus ouropéis sagrados e simbólicos, destrona-os. *Ele profana o número*. É uma profanação não niilista, mas alegre e carnavalesca, que o regenera e renova.

Os números formigam na obra de Rabelais, quase não há episódio que não esteja provido deles. Todos têm um caráter carnavalesco e grotesco. Rabelais obtém esse resultado por diversos meios. Às vezes, entrega-se a um rebaixamento diretamente paródico dos números sagrados: por exemplo, nove espetos para as aves, isto é, tantos quanto as musas, três obeliscos triunfais carregados de acessórios carnavalescos (no episódio da morte dos seiscentos cavaleiros, onde o seu próprio número é uma paródia do Apocalipse). Contudo, os números desse gênero são relativamente raros. A maioria espanta e provoca um efeito cômico graças à sua hipóbole grotesca (quantidade de vinho bebida, de alimentos comidos, etc.). No conjunto, em Rabelais, todas as quantidades expressas em cifras são infinitamente exageradas, transbordam, transgridem toda verossimilhança. Falta-lhes intencionalmente a medida. Em seguida, o efeito cômico é conseguido pelas pretensões à exatidão (também excessiva) em situações em que exatamente um cálculo, por menos preciso que seja, é impossível: diz-se por exemplo, que Gargantua inundou na sua urina “duzentas e sessenta mil, quatrocentas e dezoito pessoas”. Contudo, o essencial reside na *estrutura* grotesca dos números rabelaisianos. Vamos explicar através de um exemplo.

Vejam os um breve extrato da narrativa das aventuras de Panurge na Turquia:

“Saíram mais de seiscentos, ou mesmo mais de mil e trezentos e onze cães, grandes e pequenos, todos juntos da cidade, fugindo do fogo”. (Livro II, cap. XIV).*

É uma exageração grotesca que além de dar um belo salto (de seiscentos a mil e trezentos e onze), rebaixa o objeto do cálculo (os cães); uma inutilidade perfeita e um excesso na precisão, a impossibilidade de efetuar o cálculo e, finalmente, a exatidão destronadora da palavra “mais”. Mas o mais característico é a própria estrutura da cifra. Se tivéssemos juntado mais uma única unidade, teríamos mil trezentos e doze cães, número tranqüilizador, arredondado, acabado, e então o efeito cômico seria aniquilado. Se tivéssemos chegado a *mil quinhentos e doze*, seria inteiramente tranqüilizador, acabado estatica-

* Obras, *Pléiade*, p. 231; Livro de bolso, vol. I, p. 213.

mente, teria perdido a sua assimetria, deixaria por isso mesmo de ser um número rabelaisiano grotesco.

Essa é a estrutura de todos os grandes números em Rabelais: todos se afastam manifestamente dos números equilibrados, tranqüilos, sérios e acabados. Retomemos o número das pessoas afogadas na urina: *duzentas e sessenta mil, quatrocentas e dezoito*; modifiquemos a sua estrutura estética: *duzentas e cinqüenta mil quinhentas e vinte e cinco*, e o efeito cômico muda completamente. Um último exemplo: o número dos mortos no cerco da abadia, *treze mil seiscentos e vinte e dois* homens; modifiquemos apenas um pouco a sua estrutura: *doze mil quinhentos e vinte*, e teremos matado a sua alma grotesca.

É fácil convencer-se de tudo isso, analisando qualquer outro grande número. Rabelais respeita escrupulosamente o seu princípio estrutural. Todas as suas cifras são inquietas, têm duplo sentido, são inacabadas, à imagem dos demônios das diabruras medievais. A estrutura da cifra reflete como uma gota de água toda a estrutura do universo rabelaisiano. Não é possível construir um universo harmônico e acabado com tais cifras. A estética do número que domina em Rabelais difere daquela da Antigüidade e da alta Idade Média.

Poder-se-ia crer que nada está mais distante do riso que o número. No entanto, Rabelais soube torná-lo cômico e fê-lo participar em pé de igualdade no mundo carnavalesco da sua obra.

À guisa de conclusão, trataremos agora de um outro ponto essencial: a atitude especial da época em relação à língua e à concepção lingüística do mundo.

O Renascimento é uma época única na história das literaturas e das línguas européias; ele marca o fim da dualidade das línguas e uma transformação lingüística. Muito do que se tornou possível naquela única e excepcional época da vida da literatura e da língua, seria impossível em todas as épocas posteriores.

Pode-se dizer que a prosa artística, e sobretudo a do romance dos tempos modernos, surgiu no *limite de duas épocas*, limite sobre o qual se concentrava a vida literária e lingüística. Uma orientação mútua, uma interação, uma iluminação recíproca das línguas ocorria então. As línguas fixavam direta e intensamente as suas faces mútuas: cada uma se reconhecia a si mesma, as suas possibilidades como os seus limites, *à luz da outra*. Essa *delimitação das línguas* fazia-se sentir em relação a cada coisa, cada noção, cada ponto de vista. Pois é verdade que *duas línguas correspondem a duas concepções do mundo*.

Já falamos em outro momento (cap. I) que a fronteira que dividia as duas culturas, a popular e a oficial, passava diretamente, em uma das suas partes, pela linha divisória das duas línguas: a língua vulgar

e o latim. A língua popular, ao englobar todas as esferas da ideologia e ao expulsar desse domínio o latim, veiculava os pontos de vista novos, as formas novas de pensamento (a mesma ambivalência), as apreciações novas. Pois essa língua era a da vida, do trabalho material e do cotidiano, a língua dos gêneros "inferiores" (*fabliaux*, farsas, "pregões de Paris", etc., na sua maioria cômicos); ela era enfim a língua da linguagem livre da praça pública (obviamente, a língua popular não era única, ela compreendia as esferas oficiais da linguagem), enquanto que o latim era a língua da Idade Média oficial. A cultura popular nele se refletia fracamente e de maneira um pouco deformada (sobretudo nos ramos latinos do realismo grotesco).

Mas o problema não se limitava apenas às duas línguas: a língua nacional popular e o latim da Idade Média; as fronteiras das outras línguas se recortavam também com essa fronteira principal; a orientação recíproca das línguas era complexa e apresentava múltiplos aspectos.

Ferdinand Brunot, historiador da língua francesa, respondendo à questão de saber como podia ser resolvida a passagem para a língua popular no Renascimento, com as suas tendências clássicas, observou muito justamente que *o próprio desejo que o Renascimento tinha de restabelecer o latim na sua pureza antiga clássica transformou-o inelutavelmente em língua morta*. Parecia impossível manter a pureza clássica da língua e, ao mesmo tempo, utilizá-lo na vida de todos os dias, no mundo dos objetos do século XVI, de exprimir nele todas as noções e coisas da *época contemporânea*. O restabelecimento da *pureza clássica* da língua *restringia inevitavelmente a sua aplicação*, restringia-a de fato à esfera única da estilização. Aqui ainda — em relação à língua — se faz sentir toda ambivalência da imagem do "renascimento", pois a sua outra face é a *morte*. O renascimento do latim de Cícero transformou o latim em *língua morta*. A época contemporânea, os tempos modernos, na sua novidade, subtraíram-se ao jugo do latim de Cícero, opuseram-se a ele. A época contemporânea matou o latim clássico com as suas pretensões a língua viva.

Vemos dessa maneira que a interorientação da língua nacional e do latim medieval complicou-se pela interorientação e iluminação desse último em relação ao latim clássico e autêntico. *Uma das delimitações coincidiu com a outra*. O latim de Cícero iluminou o verdadeiro caráter do latim medieval, a sua verdadeira face, que os homens viram praticamente pela primeira vez: até então possuíam a sua língua (o latim medieval), sem poder perceber a sua face disforme e limitada.

O latim medieval era capaz de colocar diante da face do latim ciceroniano o "espelho da comédia", onde se refletia o latim das *Epistolae obscurorum virorum* (*Cartas de pessoas obscuras*).

Essa iluminação mútua do latim clássico e medieval realizou-se sobre o pano de fundo do mundo moderno que, por sua vez, não se inseria em nenhum dos dois sistemas de língua. A época contemporânea, com o seu mundo novo, ilumina a face do latim ciceroniano que, apesar de toda a sua beleza, já estava morto.⁶

O novo mundo e as novas forças sociais que o representavam, exprimiam-se da maneira mais apropriada nas línguas nacionais populares. Por essa razão, o processo de interiorização do latim medieval e do clássico efetua-se à luz da língua nacional e popular. As três línguas sofrem uma interação e uma interdemarcação num processo único e indissolúvel.

Rabelais teria comparado essa interiorização das três línguas a uma "farsa de três personagens"; fenômenos como as *Cartas de pessoas obscuras* e a poesia macarrônica teriam podido sê-lo, nas alterações das três línguas na praça pública. A morte jocunda da língua atacada de asma, acessos de tosse e lapsos senis foi descrita por Rabelais no discurso de mestre Janotus de Bragmardo.

Nesse processo de iluminação recíproca das línguas, a *época contemporânea* viva representa tudo o que é novo, que não existia antes, as novas coisas, noções, opiniões, ela atinge uma *tomada de consciência de excepcional acuidade*; as fronteiras dos tempos, *as fronteiras das épocas, das concepções do mundo, do cotidiano são distintamente tateadas*. A sensação do tempo e do seu curso nos limites de um sistema lingüístico lento, e que se renova gradualmente, não pode ser tão aguda e distinta. Nos limites do sistema do latim medieval, que nivela tudo, *os vestígios do tempo* apagam-se quase totalmente, e a consciência viveu aí como num mundo eterno, sem mudanças. Nesse sistema, era particularmente difícil lançar olhares enviesados sobre o tempo (da mesma forma, aliás, que sobre o espaço, isto é, sentir a originalidade da sua nacionalidade e da sua província).

Mas, no *limite das três línguas*, a consciência do tempo devia tomar formas excepcionalmente agudas e originais. *A consciência viu-se na fronteira das épocas e das concepções do mundo*, pôde, pela primeira vez, abarcar *largas escalas* para medir o curso do tempo, sentir com cuidado o seu "*hoje*" tão diferente da *véspera*, *as suas fronteiras e perspectivas*. Essa orientação e iluminação recíproca das três línguas

⁶ A época contemporânea colocara igualmente o "espelho da comédia" diante da face do latim estilizador e empolado dos ciceronianos. O latim macarrônico é uma reação ao purismo ciceroniano dos humanistas. Não é absolutamente uma paródia do latim de cozinha: o latim macarrônico, ainda que tenha uma sintaxe absolutamente exata, está simplesmente inundado de palavras em língua popular dotadas de terminações latinas. O mundo das coisas e noções modernas, totalmente estranho à Antigüidade e à época clássica, desemboca nas formas das construções latinas.

revelaram subitamente *quanto do artigo estava morto e quanto nascera de novo*. A época contemporânea tomava consciência de si mesma, via o seu próprio rosto. Podia também refleti-lo no “espelho da comédia”.

Mas as coisas não se limitavam à orientação recíproca das três línguas. O processo de demarcação mútua efetuava-se igualmente sobre o território interior das línguas populares nacionais. Pois a língua nacional única não existia ainda. Estava envolta em um lento processo de criação. Durante o processo de passagem de toda a ideologia às línguas nacionais e de criação de um novo sistema de língua literária única, iniciou-se *uma interorientação* intensa dos *dialetos* no interior das línguas nacionais, muito distantes ainda da centralização. A coexistência ingênua e pacífica desses dialetos chegara ao fim. Começavam a iluminar-se reciprocamente, a originalidade dos seus rostos se revelara. Vemos surgir um interesse científico pelos dialetos e o seu estudo, assim como um interesse artístico pela utilização das formas dialetais (o seu papel na obra de Rabelais é enorme).⁷

Uma obra como *As alegres investigações da língua de Toulouse*,⁸ de Odde de Triors, é muito típica da atitude especial do século XVI em relação às características dialetais. Publicadas em 1578, essas *Alegres investigações* denotam uma forte influência de Rabelais. Mas a maneira como o autor aborda a língua e os dialetos é característica de toda a época. Ele examina as particularidades do dialeto de Toulouse, comparando-as com a língua provençal em geral, essencialmente sob o ângulo dos alegres quiproquós e duplos sentidos, que resultam de um desconhecimento dessas particularidades. As peculiaridades e matizes dialetais prestam-se a um jogo original, bem no espírito de Rabelais. A iluminação recíproca das línguas desenrola-se diretamente como uma *farsa alegre*.

A própria idéia de uma “gramática alegre” não tem nada de novo. Já dissemos que, ao longo de toda a Idade Média, a tradição das facécias gramaticais se perpetua. Começa com a gramática paródica do século VII, *Vergilius grammaticus*. Um pouco formalista, trata apenas do latim e não aborda a língua *compreendida como um todo*, nem mesmo a fisionomia original, a *imagem ou a comicidade da língua*. Ora é justamente essa atitude que é característica das facécias e mascaramentos lingüísticos e gramaticais do século XVI. Os dialetos tornam-se uma espécie de *imagens integrais*, tipos acabados da linguagem

⁷ Por exemplo, ele tinha especial predileção pelo dialeto gascão, o mais enérgico e rico em juramentos e imprecações. Partilhava esse amor com toda a sua época. Montaigne também o descreve elogiosamente (*Essais*, Liv. II, cap. XVII.)

⁸ *Joyeuses recherches de la langue toulousaine*. A obra foi reeditada por F. Noulet em Toulouse, em 1892.

e do pensamento, *máscaras lingüísticas*. Todos conhecem o papel dos dialetos italianos na *commedia dell'arte*; a cada máscara atribui-se um dialeto diferente. Convém observar ainda que as imagens das línguas (dos dialetos) e da sua comicidade são aí representadas de uma maneira bastante primitiva.

Rabelais deu uma notável imagem da língua dos latinizantes no episódio do estudante limusino de *Pantagruel*. Sublinhemos que se trata precisamente da *imagem da língua*, mostrada *como um todo* nos seus aspectos essenciais. E essa imagem é *injuriosa, destronadora*. Não é por acaso que o discurso do estudante regurgita de obscenidades. Pantagruel, furioso com o seu jargão, agarra-o pela garganta e o desgraçado, cheio de terror, põe-se a falar no mais puro linguajar limusino.⁹

Se a orientação e a iluminação recíprocas das grandes línguas agudizaram e concentraram o sentido do tempo e das alternâncias, por outro lado, a iluminação recíproca dos dialetos nos limites da língua nacional agudizou e concentrou a sensação do *espaço histórico*, intensificou e deu um sentido ao sentimento da originalidade local, regional, provinciana. Trata-se de um elemento capital na nova sensação diferenciada do espaço histórico do seu país e do seu mundo, característico da época, e que se refletiu assim vivamente na obra de Rabelais.

Contudo, o processo não se limitava à interorientação dos dialetos. A língua nacional, tornando-se a língua das idéias e da literatura, devia fatalmente chegar a um contato substancial com outras línguas nacionais, que haviam realizado esse processo mais cedo e haviam conquistado antes o mundo das novas coisas e noções. Essa língua, em relação ao francês, era o italiano. Com a técnica e a cultura italianas, numerosos italianismos penetravam no francês, submergindo-o e provocando uma reação da sua parte. Os puristas travaram combate com os italianismos. Aparecem paródias da língua dos italianizantes, que apresentam a *imagem* de uma língua desnaturalizada pelos italianismos. Henri Estienne é autor de uma paródia desse gênero.

A italianização do francês e a luta contra ela constituem um documento novo e importante para a história da iluminação recíproca das línguas. Trata-se no caso das duas novas línguas nacionais, cuja orientação recíproca traz um elemento novo simultaneamente para a

⁹ A Idade Média só conhecia o *cômico* primitivo da *língua estrangeira*. Nos mistérios, as frases em línguas inexistentes que deviam fazer rir pela sua *ininteligibilidade*, são muito freqüentes. A célebre farsa de *Maitre Pathelin* oferece um emprego mais importante desse procedimento. O herói fala bretão, limusino, flamengo, lorrenense, picardo, normando e, para terminar, o latim macarrônico e o *grimoire*, ou seja, uma língua inexistente. Encontra-se algo análogo no episódio de Panurge que responde a Pantagruel em sete línguas, das quais duas são inexistentes.

sensação da língua, compreendida como um *todo original*, com suas limitações e suas perspectivas, para a sensação do tempo, e enfim para a do espaço histórico concreto.

É indispensável mencionar muito particularmente a imensa importância das *traduções* nesses processos. Conhece-se o lugar excepcional que elas ocupam na vida literária e lingüística do século XVI. A tradução de Homero por Salel foi um acontecimento. Mais ainda a célebre tradução de Plutarco por Amyot (1559). As numerosas traduções de autores italianos tiveram uma importância considerável. Além disso, era preciso traduzir para uma língua que não estava ainda completamente formada, mas em vias de formação. Ao fazer isso, a língua formava-se, partia à conquista do mundo novo da ideologia elevada e das novas coisas e noções que se revelavam pela primeira vez nas formas de uma língua estrangeira.¹⁰

Vemos em que complexa intersecção das fronteiras das línguas, dialetos, linguajares, jargões, formava-se a consciência literária e lingüística da época. A coexistência ingênua e confusa das línguas e dialetos chegara ao fim, e a consciência literária e lingüística encontrava-se situada não mais no sistema esquematizado da sua própria língua, única e incontestável, mas na fronteira de numerosas línguas, no ponto preciso da sua *interorientação e da sua luta intensiva*.

As línguas são concepções do mundo, não abstratas, mas concretas, sociais, atravessadas pelo sistema das apreciações, inseparáveis da prática corrente e da luta das classes. Por isso *cada objeto, cada noção, cada ponto de vista, cada apreciação, cada entoação, encontra-se no ponto de intersecção das fronteiras das línguas-concepções do mundo*, é englobado numa luta ideológica encarniçada. Nessas condições excepcionais, torna-se impossível qualquer *dogmatismo lingüístico e verbal*, qualquer *ingenuidade verbal*.

A língua do século XVI, e especialmente a de Rabelais, é acusada por vezes de ingenuidade, ainda hoje em dia. Na realidade, a história das literaturas européias não conhece língua menos ingênua que ela. A sua desenvoltura e sua liberdade excepcionais estão muito afastadas da ingenuidade. A consciência literária e lingüística da época soube não apenas sentir a sua língua de dentro, mas também *vê-la de fora*,

¹⁰ Estienne Dolet falou dos princípios de tradução no século XVI em *A maneira de traduzir bem de uma para outra língua* (*La manière de bien traduire d'une langue en aultre*) (1540). Joachim du Bellay, na sua *Defesa e ilustração da língua francesa* (*Défense et illustration de la langue française*) (1549), concede por sua vez um lugar importante aos princípios da tradução. Para as traduções dessa época, ver P. Villey: *Les sources d'idées au XVIe. siècle* (1912); R. Sturel, em *Amyot, traducteur de Plutarque*, Paris, 1909, dá análises magníficas dos métodos de tradução (analisa o texto inicial da tradução de Amyot, explicando ao mesmo tempo a tendência geral dos tradutores do século XVI).

à luz das outras línguas, sentir os seus limites, vê-la enquanto *imagem* específica e limitada, em toda a sua relatividade e seu humanismo.

Essa pluriatividade das línguas, a faculdade de olhar a sua própria língua do exterior, isto é, com os olhos das outras línguas, tornam a consciência excepcionalmente livre em relação à língua. Esta torna-se extremamente plástica, mesmo na sua estrutura formal e gramatical. No plano artístico e ideológico, o importante é principalmente *a excepcional liberdade das imagens e das suas associações, em relação a todas as regras verbais, a toda a hierarquia lingüística em vigor*. As distinções entre elevado e baixo, interdito e autorizado, sagrado e profano perdem toda a sua força.

A influência do dogmatismo oculto, ancorado no curso dos séculos, da própria língua sobre o pensamento humano, notadamente sobre as imagens artísticas, é muito grande. Quando a *consciência* criadora vive numa única e mesma língua, ou quando várias línguas coexistem, mas são rigorosamente delimitadas, e não lutam entre si pela dominação, é impossível superar esse dogmatismo profundamente enraizado no próprio pensamento lingüístico. Só é possível colocar-se fora da sua língua quando se opera uma *alternância* histórica importante das línguas, quando essas, por assim dizer, medem-se a si mesmas e ao mundo, quando começam a fazer-se sentir vivamente, dentro delas, *os limites dos tempos, das culturas e dos grupos sociais*. É esse justamente o caso da época de Rabelais. Apenas naquela época era possível o excepcional *radicalismo artístico e ideológico das imagens rabelaisianas*.

No seu extraordinário livro *Pulcinella*, Dieterich, falando da originalidade da arte cômica antiga da Baixa Itália (mimos, farsas, jogos e improvisos cômicos, bufonarias, enigmas, etc.), afirma que todas essas formas são características do tipo da *cultura mista*; com efeito, nessa região, as culturas e línguas grega, osca e latina tocavam-se e mesclavam-se intimamente. Três almas viviam no peito de todos os italianos do sul, como no do primeiro poeta romano, Ênio. As suas atelanas e a sua cultura cômica situam-se no centro da cultura mista greco-osca e mais tarde romana.¹¹ Enfim, a própria personagem Pulcinella nasce das profundezas populares, no local mesmo onde os povos e as línguas se mesclavam constantemente.¹²

Podemos resumir da seguinte maneira as afirmações de Dieterich: a *linguagem cômica* específica e eminentemente *livre* da Sicília, da baixa Itália, a linguagem análoga das atelanas e, finalmente, a linguagem bufa de Pulcinella surgiram no limite *das línguas e das culturas*, que não apenas se tocavam diretamente, mas até num certo sen-

¹¹ A. Dieterich, *Pulcinella*, 1897, p. 82.

¹² *Ibid.*, p. 250.

tido se encavalgavam. Supomos que, para o *universalismo* e o *radicalismo cômicos* dessas formas, a sua aparição e evolução, no próprio *limite das línguas*, tiveram uma importância excepcional. A relação assinalada por Dieterich entre essas formas e a *pluralidade das línguas* parece-nos extremamente importante. No domínio da obra literária e artística, não se poderia, por meio de *esforços do pensamento abstrato*, e permanecendo ao mesmo tempo no sistema de uma só e única língua, acabar com o dogmatismo mais ou menos oculto e profundo, que se deposita em todas as formas desse sistema. A vida da imagem absolutamente nova, autenticamente prosaica, autocrítica, totalmente lúcida e *intrépida* (e portanto *alegre*), apenas começa no limite das línguas. No sistema fechado e impermeável da língua única, a imagem está muito fixada para “o atrevimento e a imprudência verdadeiramente divinos” que Dieterich descobre no mimo e na farsa da baixa Itália, nas atelanas (pelo que delas podemos julgar) e no cômico popular de Pulcinella.¹³ Repito: a outra língua é uma outra concepção do mundo e uma outra cultura, mas na sua forma concreta e no fundo *intraduzível*. É apenas na fronteira das línguas que se tornou possível a licença excepcional e a alegre implacabilidade da imagem rabelaisiana.

Dessa forma, a *licença do riso* na obra de Rabelais, consagrada pela tradição das formas da festa popular, é elevada ao grau superior da consciência ideológica, *graças à vitória sobre o dogmatismo lingüístico*. Essa vitória sobre o mais obstinado e dissimulado dogmatismo só foi possível no curso dos processos críticos de interorientação e iluminação das línguas, que se operaram na época de Rabelais. Na vida lingüística da época desenrolava-se esse mesmo drama *da morte e do nascimento, do envelhecimento e da renovação simultânea*, tanto das formas e significações particulares como das línguas-concepções do mundo no seu conjunto.

Examinamos todos os aspectos mais importantes da obra rabelaisiana — na nossa opinião — e esforçamo-nos por demonstrar que sua excepcional originalidade é determinada pela cultura cômica popular do passado, cujos poderosos contornos se desenhavam por trás de todas as imagens de Rabelais.

O principal defeito dos estudos rabelaisianos que se efetuam atualmente no estrangeiro, resulta da sua ignorância da cultura popular; tentam inserir a obra de François Rabelais no quadro da cultura

¹³ “Apenas o atrevimento e a impudência verdadeiramente divinos de Pulcinella”, diz Dieterich, “são capazes de elucidar-nos o caráter, o tom, a atmosfera da farsa e das atelanas antigas.” (*Op. cit.*, p. 266.)

oficial, compreendê-la a partir do ângulo único da “grande” literatura da França, isto é, da literatura oficial. É por esse motivo que os estudos rabelaisianos se revelam incapazes de captar o que há de essencial na obra de Rabelais.

De nossa parte, tentamos nesta obra compreender Rabelais na corrente da cultura popular que sempre, em todas as suas etapas, se opôs à cultura oficial das classes dominantes elaborou o seu ponto de vista pessoal sobre o mundo, suas formas especiais e suas imagens.

A história literária e a estética costumam partir das manifestações reduzidas e empobrecidas do riso na literatura dos três últimos séculos; esforçam-se por encerrar o riso do Renascimento nas suas estreitas concepções, enquanto elas são insuficientes, e muito, mesmo para compreender Molière. Rabelais é o herdeiro, o coroamento de vários milênios de riso popular. A sua obra é a chave insubstituível que dá acesso à inteligência da cultura popular nas suas manifestações mais poderosas, profundas e originais.

A nossa obra é apenas um primeiro passo no vasto estudo da cultura cômica popular do passado. É muito possível que esse passo seja insuficientemente firme e parcialmente inexato. Estamos, contudo, profundamente convencidos da importância da tarefa. Não se pode compreender convenientemente a vida e a luta cultural e literária das épocas passadas, ignorando a cultura cômica popular particular, que existiu sempre, e que jamais se fundiu com a cultura oficial das classes dominantes. Ao elucidar as épocas passadas, somos muito frequentemente obrigados a “crer em cada época conforme a sua própria palavra”, isto é, crer nos seus ideólogos oficiais, num grau maior ou menor, uma vez que não ouvimos a voz do povo, que não podemos encontrar nem decifrar a sua expressão pura e sem mescla (é assim que até o momento nos representamos de forma bastante unilateral a Idade Média e a sua cultura).

Todos os atos do drama da história mundial se desenrolaram diante do *coro popular a rir*.¹⁴ Sem ouvi-lo, é impossível compreender o drama no seu conjunto. Tentemos um pouco imaginar o *Boris Godunov* de Puchkin sem as suas cenas populares; essa concepção do drama puchkiniano seria não apenas incompleta, mas ainda deformada. Cada um dos seus protagonistas exprime, com efeito, um ponto de vista restrito, e o sentido verdadeiro da época e dos seus acontecimentos

¹⁴ Evidentemente, o próprio povo também participa, mas distingue-se dos outros protagonistas (além das outras diferenças) pela capacidade e o direito de ter um riso ambivalente.

só se revela na tragédia nas suas cenas de massa. Em Puchkin, a última palavra pertence ao povo.

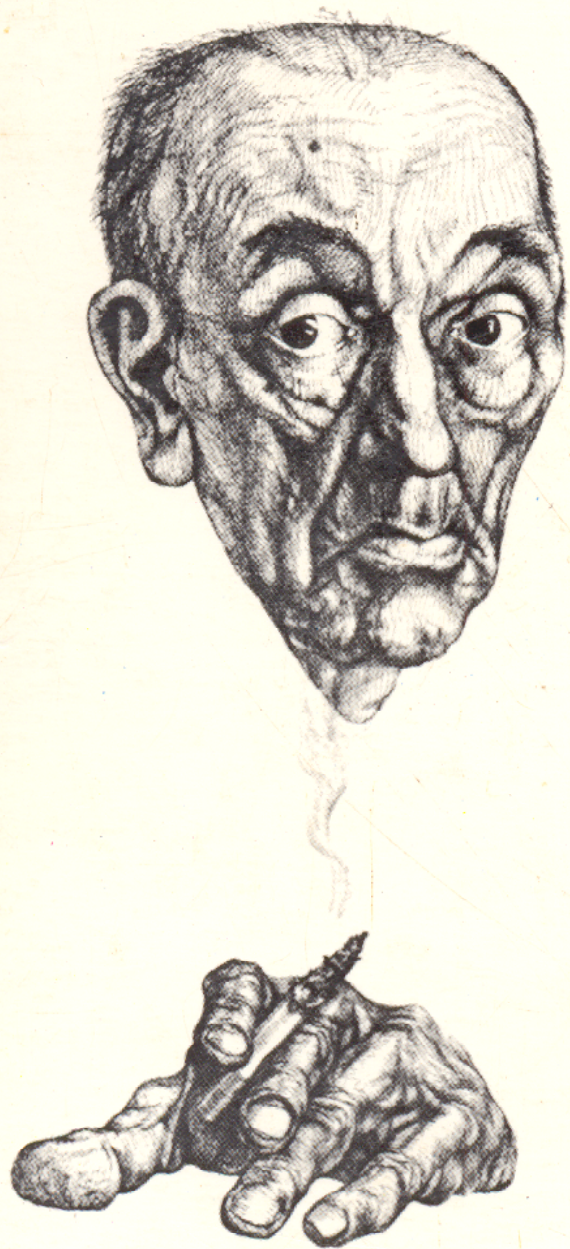
Nossa imagem não é apenas uma comparação metafórica. Cada época da história mundial teve o seu reflexo na cultura popular. Em todas as épocas do passado existiu a praça pública cheia duma multidão a rir, aquela que o Usurpador via no seu pesadelo:

Embaixo a multidão agitava-se na praça
E, rindo, apontava-me com o dedo;
E eu, eu tinha vergonha e tinha medo.

Repetimos, cada um dos atos da história mundial foi acompanhado pelos risos do coro. Mas nem todas as épocas tiveram um corifeu da envergadura de Rabelais. E, embora ele tenha sido o *corifeu* do coro popular apenas do Renascimento, revelou com tal clareza, com tal plenitude, a língua original e difícil do povo, que a sua obra ilumina a cultura popular das outras épocas.

“O livro de Mikhail Bakhtin ... é certamente uma das obras de estética literária mais importantes de nosso tempo”

Boris Schnaiderman



Mikhail Bakhtin, por Seliverstov

ISBN 85-271-0019-3



HUCITEC



9 788527 100199



Edunb